

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI  
**Institutul de Filologie**  
UNIVERSITATEA PEDAGOGICĂ  
DE STAT „ION CREANGĂ”  
**Facultatea de Filologie**

# METALITERATURĂ

●  
**REVISTĂ ȘTIINȚIFICĂ**  
APARE DE TREI ORI PE AN  
ANUL XIII • NR. 3-4 (33) • 2013

●  
DIRECTOR FONDATOR  
**Alexandru BURLACU**

REDACTOR-ȘEF  
**Aliona GRATI**

REDACTORI-ȘEFI ADJUNCȚI  
**Anatol GAVRILOV**  
**Nina CORCINSCHI**

REDACTORI  
**Lilia PORUBIN**  
**Mihai PAPUC**

SECRETAR  
**Vlad CARAMAN**

DESIGN ȘI TEHNOREDACTARE  
**Igor CONDREA**

## COMITETUL ȘTIINȚIFIC:

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

Responsabilitatea opiniilor exprimate în paginile revistei aparține autorilor.

Volum recenzat, aprobat și recomandat de  
Consiliul științific al Institutului de Filologie al AȘM și de  
Senatul Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”.

### Adresa colegiului de redacție:

Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 1. MD-2001, Chișinău, Republica Moldova, biroul 411.  
Tel.: +373 (22) 21-04-98. E-mail: metaliteratura@gmail.com  
metaliteratura.asm.md

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

# METALITERATURĂ

•  
SCIENTIFIC JOURNAL  
APPEARS THREE TIMES A YEAR  
YEAR XIII • NO. 3-4 (33) • 2013

•  
FOUNDING DIRECTOR  
**Alexandru BURLACU**

EDITOR IN CHIEF  
**Aliona GRATI**

DEPUTY EDITORS  
**Anatol GAVRILOV**  
**Nina CORCINSCHI**

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

EDITORIAL SECRETARY  
**Vlad CARAMAN**

DESIGN & PAGE LAYOUT  
**Igor CONDREA**

## THE SCIENTIFIC COMMITTEE:

Liviu ANTONESEI (Iași)

Alexandra BARBĂNEAGRĂ  
(Chișinău)

Nicolae BILEȚCHI (Chișinău)

Mihai CIMPOI (Chișinău)

Alina CIOBANU-TOFAN (Leipzig)

Tudor COLAC (Chișinău)

Nicolae LEAHU (Bălți)

Mircea MARTIN (București)

Giorgi MASALKIN (Batumi)

Dan MĂNUCĂ (Iași)

Felix NICOLAU (București)

Tatiana CIOCOI (Chișinău)

Ion PLĂMĂDEALĂ (Chișinău)

Elena PRUS (Chișinău)

Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)

Sergiu PAVLICENCU (Chișinău)

Maria ȘLEAHTIȚCHI (Chișinău)

Andrei ȚURCANU (Chișinău)

Diana VRABIE (Bălți)

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

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

### The address of the Editorial Board:

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

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

metaliteratura.asm.md

# SUMAR SUMMARY

## LITERATURA ȘI POLITICUL

### LITERATURE AND POLITICS

LILIANA COROBICA

„Controlul cărții”. Etapele de lucru în cadrul Direcției Generale a Presei și Tipăriturilor ..... 5

**„Book Control”. Working stages within the General Directorate of Press and Print**

FLORI BĂLĂNESCU

Opoziție anticomunistă vs. politica oficială a regimului Ceaușescu, 1971–1989 ..... 17

**Anti-communist opposition vs. official politics of the Ceausescu regime, 1971-1989**

## ISTORIA LITERATURII

### HISTORY OF LITERATURE

ALEXANDRU BURLACU

Marcela Benea, un suflet stingher ..... 24

**Marcela Benea, a lonely soul**

OXANA GHERMAN

Romanul Zbor frânt de Vladimir Beșleagă în exegeza literară..... 33

**The novel Zbor frant by Vladimir Besleaga in literary criticism**

## TEORIE LITERARĂ

### LITERARY THEORY

MIROSLAVA METLEAEVA

Специфика поэтического перевода ..... 41

**Specificity of poetic translation**

OXANA DIACON

Poezie tranzitivă și poezie reflexivă în literatura română contemporană..... 48

**Transitive and reflexive poetry in contemporary Romanian literature**

## POETICĂ

### POETICS

LUDMILA ȘIMANSCHI

Registrul poetic ironico-parodic în literatura română contemporană din Basarabia ..... 55

**Ironic-parodic poetic register in Romanian contemporary literature from Bessarabia**

LILIA RACIULA

Sensuri poetice ale cromonimului negru în poemul Dragoste de Mircea Cărtărescu ..... 65

**Poetic meanings of the word black in the poem Love by Mircea Cartarescu**

## STUDII TRANSDISCIPLINARE

### TRANSDISCIPLINARY STUDIES

OLESEA GÂRLEA

„Literatur Express. Europa de la fereastra vagonului”:  
jurnal între documentar și ficțional.....73

**„Literature Express. Europe from the carriage window”: a journal between  
a documentary and fiction**

FELIX NICOLAU

Comunicarea și creativitatea în raport cu ideologia infraestetică.....80

**Communication and creativity in relation to infra-aesthetic ideology**

### ESEU

#### ESSAY

ALIONA GRATI

Să faci din iubirea de patrie o religie și o artă! .....84

**Making a religion and art from love for the country!**

NADEJDA IVANOV

Proza lui Mircea Eliade: femeia și creația în viața spirituală a bărbatului.....92

**Mircea Eliade’s prose: a woman and creation in a man’s spiritual life**

### EVA ÎN AGORA

#### EVE IN AGORA

NINA CORCINSCHI

Mărturii din „gura foametei” .....103

**Testimonies of the famine**

DIANA VRABIE

Sensibilitatea olfactiv-tactilă a celei pentru care poezia  
e „uitarea de după uitarea cea mare” .....107

**The olfactory-tactile sensitivity for the one for whom poetry  
is „forgetfulness after the great forgetfulness”**

### CRONICĂ

#### REVIEWS

SERGIU COGUT

O exegeză relevantă a receptării creației lui Ion Neculce în epoca pașoptistă.....110

**A relevant criticism of the reception of I. Neculce’s creation in 1848**

LIDIA CARMEN PIRCA

Sunetul și vraja (recenzie la romanul Clopotul de catifea de Lazăr Zăhan).....115

**Sound and spell (a review of the novel The Velvet Bell by Lazar Zahan)**

# LITERATURA ȘI POLITICUL

## LITERATURE AND POLITICS

Lucrarea ce face parte din proiectul elaborat în cadrul programului „Spurensuche/În căutarea urmelor – Studiul moștenirii totalitarismului în Europa de Sud-Est”, susținut de Fundația Robert Bosch, în colaborare cu Literaturhaus Berlin și Herta Müller.

LILIANA COROBKA

## „CONTROLUL CĂRȚII”. ETAPELE DE LUCRU ÎN CADRUL DIRECȚIEI GENERALE A PRESEI ȘI TIPĂRITURILOR\*

### ABSTRACT

The article analyzes the mechanisms of book censorship in socialist Romania from 1949 to 1977. „Book Control” was a section of „Literature Department” within the censorship institution (General Directorate of Press and Print). This study is based on a research in the Central Historical National Archives (ANIC), from the Committee for Press and Prints Fund (CPT).

The word „censorship” was gradually to disappear from the vocabulary (officially, there was no censorship in communist regimes), being replaced by a neutral synonym: „control”. In fact, „the book control” implied a complex, branched and sophisticated censorship mechanism for all publications. The institution censors controlled both the national book publishing, edited by central and local bodies (publishing houses) from Bucharest and books imported from abroad as well as the ones for export. The General Directorate of Press and Print, a special institution, generally called „censorship” was not the only institution to practice it. The decisions didn't belong to them and usually the most important decisions in terms of censorship belonged to the party. In Romania, GDPP was established according to the model of censorship institution of the USSR - *Glavlit*.

**Keywords:** censorship, book control, Romania, censorship in a dictatorial state and censorship in a democratic state.

„Controlul cărții” a fost o secție a „Direcției Literatură” în cadrul instituției cenzurii (Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor) din România, în perioada anilor 1949-1977. Cuvântul „cenzură” urma să dispară treptat din vocabular (oficial, nu exista cenzură în regimurile comuniste), fiind înlocuit cu un sinonim neutru: „control”. De fapt, „controlul cărții” presupunea activitatea unui mecanism complex, sofisticat și ramificat de cenzurare a tuturor publicațiilor. Ca definiție, cenzura se poate încadra într-o formulă pe cât de poetică și sugestivă, pe atât de actuală, care-i aparține lui Victor Hugo, și anume: (cenzura,) „această căteia cu fruntea îngustă care însoțește orice putere” [1, p. 9]. Ca fenomen, cenzura poate fi abordată din perspectivă juridică și ecleziastică, istorică și politică, lingvistică și sociologică, literară și psihanalitică (studiul autocenzurii), antropologică și filosofică [2, p. 87]. În regimurile comuniste, cenzura poate fi studiată și din perspectivă instituțională, pentru că au existat instituții specializate în acest domeniu (*Glavlit*, în URSS și Bulgaria, DGPT, în România, Oficiul Controlului de Stat al Presei, în Cehoslovacia etc.).

În volumul *100 de cărți interzise. Istoria cenzurii în literatura mondială*, motivele de interdicție a cărților se împart în patru categorii: politice, religioase, sexuale și sociale, cu precizarea că interdicția din motive politice nu este specifică doar guvernelor totalitare, „de multe ori, guvernele democratice se implică în încercări de cenzură împotriva unor materiale critice, din motive declarate drept ținând de securitatea națională” [3, p. 7], cea mai discutabilă interdicție fiind aceea din motive sociale, când „operele literare au fost interzise, cenzurate sau atacate din cauza limbajului, a caracterizărilor rasiale sau a consumului de droguri, a referirilor la anumite clase sociale sau orientări sexuale, sau a altor diferențieri sociale pe care unii le-au considerat dăunătoare pentru cititori.” [3, p. 395]. Primele interdicții ale cărților au avut loc din motive religioase și nu vom stăruia asupra acestui aspect, există o bibliografie (internațională) notabilă în acest domeniu. Interdicția „morală” (sexuală) este criteriul cel mai „valabil” din istoria cenzurii, fiind invocat în toate timpurile, indiferent de regim, cu observația că „perimetrul” acestei noțiuni evoluează mereu, „ceea ce ieri era considerat ca fiind «obscen», «pornografic», nu mai este astăzi”; de pildă, „în 1857, celebra culegere de versuri a lui Charles Baudelaire, *Florile răului*, a fost condamnată pentru «imoralitate», iar poetul obligat să suprima câteva poeme din exemplarele pentru vânzare, care «duc la excitarea simțurilor printr-un realism grosolan și ofensează pudoarea». Astăzi, aceste poeme, editate în ediții accesibile, la care oricine are acces, sunt studiate în școli” [3, p. 95].

Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor, adică acea instituție specială căreia i s-a spus, în general, „cenzura”, nu a fost însă unica instituție care a practicat cenzura, nu ei i-au aparținut, de obicei, deciziile cele mai importante în materie de cenzură, ci partidului. În România, DGPT s-a constituit după modelul instituției cenzurii din URSS – *Glavlit*.

La 20 mai 1949, în urma deciziei Consiliului de Miniștri cu nr. 484, Prezidiul Marii Adunări Naționale a Republicii Populare Române emite Decretul nr. 214, „pentru transformarea Ministerului Artelor și Informațiilor în Ministerul Artelor”. Articolul II al acestui document stipulează: „Direcția Presei și Tipăriturilor din fostul Minister al Artelor și Informațiilor se transformă în «Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor» care va funcționa pe lângă Consiliul de Miniștri al Republicii Populare Române.” [4, dosar 10/1949, f. 3].

Între 1949 și 1951, cenzura a fost condusă de un director – Vasile Dumitrescu (fusesse directorul Direcției Presei din fostul Minister al Artelor și Informațiilor) și doi directori-adjuncți – Teodor Constantin și Hilel Barbu. Din 1952, director este Iosif Ardeleanu; în urma Hotărârii Consiliului de Miniștri nr. 77 din 1 februarie 1973, cel mai longeviv director al cenzurii (Ardeleanu), e înlocuit, pe motiv de pensionare, având vârsta de 64 de ani, cu Ion Cumpănașu [4, d. 6/1973, f. 1]. În 1977, ultimul an de existență a cenzurii, transformată, între timp (în 1975) din DGPT în CPT – Comitetul pentru Presă și Tipărituri, instituția va fi condusă de „președintele” (funcția de „director” fusese desființată oficial și înlocuită cu cea de „președinte”) Ion Gălețeanu (apare și Gălățeanu). Toți conducătorii cenzurii au fost comuniști de încredere, implicați și în alte activități social-politice importante. De pildă, Vasile Dumitrescu a fost ambasador în Elveția (1963-1968); Ion Cumpănașu a fost redactor-șef la *Scânteia* (1983-1984), președinte al Departamentului Cultelor (1984-1989); Ion Gălățeanu – Secretar de Stat în Consiliul Culturii și Educației Socialiste (1978-1979), instituție unde au „migrat” cei mai mulți cenzori după desființarea instituției.

Cu doi ani înainte de desființare (în 1975), Direcția Generală... s-a transformat în „Comitetul pentru Presă și Tipărituri”, „organ central de partid și de stat, aflat sub conducerea Comitetului Central al Partidului Comunist Român și a Consiliului de Miniștri” [4, d. 3/1975, f. 152], conform unui „Decret privind înființarea, organizarea și funcționarea Comitetului pentru Presă și Tipărituri” (semnat de Nicolae Ceaușescu), emis la 30 mai 1975. Deși influența partidului era încă de la înființarea DGPT una hotărâtoare, instituția cenzurii având mai degrabă rolul unui executant obedient al ordinelor CC al PCR, aceasta se subordona oficial Consiliului de Miniștri. De acum înainte însă, noul comitet fa vi „organ” subordonat direct partidului. Acest fapt este accentuat și în capitolul I al decretului, „Dispoziții generale”: „Comitetul pentru Presă și Tipărituri contribuie, prin întreaga sa activitate, la înfăptuirea politicii partidului și statului în domeniile presei, emisiunilor radioului și televiziunii, lucrărilor editoriale, spectacolelor, filmelor și altor forme de imprimare sau înregistrare grafică, fonică ori vizuală, destinate și folosite ca mijloace de exprimare și informare publică, potrivit prevederilor Constituției Republicii Socialiste România, Legii presei și a celorlalte prevederi legale.” [4, d. 3/1975, f. 152].

Instituțiile, cândva subordonate fostului DGPT, ajung „să colaboreze” (de la egal la egal) cu noua instituție: „În exercitarea atribuțiilor sale, Comitetul pentru Presă și Tipărituri colaborează cu editorii mijloacelor de informare publică și cu alte organizații socialiste interesate, cu conducerile redacțiilor și editurilor, cu ministerele, celelalte organe centrale de stat și obștești, cu comitetele executive ale consiliilor populare județene și al municipiului București”; „Comitetul pentru Presă și Tipărituri poate cere ministerelor, celorlalte organe centrale și locale, uniunilor de creație, redacțiilor, editurilor și altor instituții care lucrează în domeniul informării publice avize de specialitate, date și documente necesare îndeplinirii atribuțiilor sale.” [4, d. 3/1975, f. 152].

În anul 1975, atribuțiile instituției erau următoarele:

„a) previne publicarea și difuzarea materialelor care, conform legii, sunt nepublicabile și sesizează, dacă este cazul, pe redactorul șef al publicației, conducătorul instituției de presă, al editurii sau pe înlocuitorul acestuia;

b) înregistrează, în condițiile legii, autorizațiile de editare a ziarelor, revistelor și altor publicații periodice, tipărite sau multiplicare, emise de editori, urmărește respectarea condițiilor de apariție aprobate și avizează modificarea acestora;

c) organizează și desfășoară, în condițiile legii, activitatea de atestare a calității de ziarist; ține evidența cărții de ziarist;

d) ține evidența buletinelor și celorlalte publicații periodice cu caracter intern și de serviciu, pentru care potrivit legii, nu este necesară înregistrarea autorizației de editare;

e) stabilește, potrivit legii, împreună cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste, norme privind circulația tipăriturilor și altor imprimate aflate în rețeaua bibliotecilor, precum și circulația fondului de carte al unităților de anticariat, controlează modul de aplicare a acestor norme ;

f) controlează modul de aplicare a normelor legale privind imprimarea mijloacelor de informare publică în tipografiile și în unitățile socialiste dotate cu mijloace de multiplicare, precum și asupra difuzării imprimatelor care nu au caracter intern și de serviciu;

g) își dă acordul cu privire la exportul publicațiilor, tipăriturilor, imprimărilor grafice, pe peliculă sau fonice; își dă acordul, la cererea organizațiilor socialiste, cu privire la ieșirea din țară, difuzarea sau publicarea în străinătate a lucrărilor și scrierilor de orice fel, în conformitate cu normele legale;

h) asigură respectarea normelor legale privind introducerea în țară în scop de difuzare, punere în vânzare sau răspândire a publicațiilor, filmelor și a oricăror alte imprimate poligrafice, fonice sau pe peliculă realizate în străinătate;

i) elaborează studii în legătură cu structura și condițiile de apariție ale presei în România și face propuneri pentru perfecționarea acestora; întocmește materiale de sinteză cu privire la rezultatele activității desfășurate pentru aducerea la îndeplinire a atribuțiilor sale, pe care le prezintă Comitetului Central al Partidului Comunist Român și Consiliului de Miniștri;

j) împreună cu editorii și forurile tutelare ale publicațiilor, organizează evidența centralizată a activității economico-financiare a publicațiilor cu autorizații înregistrate, urmărește realizarea planurilor de venituri și cheltuieli ale ziarelor și revistelor, face propuneri în vederea utilizării economicoase a mijloacelor materiale și financiare ale presei;

k) avizează structura organizatorică și numărul de posturi pentru fiecare publicație în conformitate cu normele legale;

l) își dă acordul asupra prețului de vânzare al ziarelor și publicațiilor periodice imprimate în țară cu autorizație înregistrată și al celor importate, asupra tarifelor – în lei și valută – pentru publicitate prin presă; avizează prețurile sorturilor de hârtie folosite în presă, tarifele poligrafice pentru presă și tarifele de difuzare a presei; exercită, potrivit legii, și alte atribuții privind prețurile și tarifele în domeniul presei și altor tipărituri;

m) avizează, potrivit normelor legale, planurile privind importul presei social-politice și culturale ale organizațiilor socialiste și repartizarea fondurilor valutare aprobate în acest scop;

n) repartizează – în calitate de titular de plan – ziarelor, revistelor și celorlaltor publicații periodice cu autorizație cotele de hârtie corespunzătoare condițiilor de apariție aprobate, controlează modul de utilizare a hârtiei, stabilește și aplică măsuri pentru



reducerea și lichidarea returnărilor de ziare și reviste; colaborează cu ministerele producătoare pentru a se asigura publicațiilor hârtia în sortimentele și de calitatea stabilită, precum și cu unitățile poligrafice și cele de difuzare pentru respectarea condițiilor de imprimare și difuzare a publicațiilor;

o) elaborează proiectul planului economic propriu și defalcă indicatorii de plan aprobați prin planul și bugetul de stat, pe unități subordonate; întocmește și execută, potrivit legii, planul de venituri și cheltuieli pentru administrația proprie și pentru unitățile economice subordonate; urmărește și răspunde pentru îndeplinirea indicatorilor ce îi revin din planul de stat;

p) elaborează și prezintă Consiliului de Miniștri proiecte de acte normative și alte acte prevăzute de lege, în domeniul său de activitate; își dă acordul asupra proiectelor de acte normative elaborate de alte organe centrale, care interesează domeniul său de activitate;

r) îndeplinește orice alte atribuții prevăzute de lege. ” [4, d. 3/1975, ff. 152-161].

În comparație cu anul 1949, atribuțiile instituției s-au lărgit simțitor, iar importanța ei în raport cu partidul și instituțiile subordonate s-au micșorat simțitor în aceeași măsură.

Începând cu acest an (1975), „Structura organizatorică a aparatului Comitetului pentru Presă și Tipărituri se prezintă în felul următor :

1. Direcția pentru producția editorială ;
2. Direcția pentru presa și cartea din străinătate ;
3. Direcția pentru activitatea comitetului în Județe ;
4. Serviciul pentru presa centrală ;
5. Serviciul pentru radioteleviziune ;
6. Serviciul pentru artă ;
7. Serviciul pentru tipărituri de export ;
8. Serviciul pentru analize de lectură ;
9. Direcția economică ;
10. Direcția personal-învățământ, secretariat-administrativ. ” [4, d. 3/1975, f. 162].

Indiferent de fluctuațiile structurale ale instituției, cenzura tipăriturilor a avut un rol esențial printre activitățile și atribuțiile DGPT-CPT, cenzorii controlând atât producția națională de carte, editată de organe (edituri) centrale (București) și locale, cât și cartea importată din străinătate, precum și cea destinată exportului. Deși importanța acestei instituții a scăzut, în ultimii ani, în raport cu structurile subordonate, cenzura cărții a fost una din principalele ei activități până în momentul desființării. Chiar și din ultimul document reprodus reiese că șase unități (din zece) au atribuții în domeniul controlului cărții (unitățile 1-3 și 6-8).

Activitatea DGPT în domeniul cărții din primii ani era axată pe „Autorizarea cărții” (lectura și avizarea manuscriselor) și „Controlul cărții” (epurarea cărților din biblioteci și din rețelele de carte). În urma unor transformări structurale, „Direcția Autorizării Cărții” din anii 1949-1951 se transformă în anul 1952 în „Direcția Tipăriturilor”, căreia i se vor subordona „Serviciul Autorizării Cărții” și „Serviciul Controlul Cărții” (fiecare având câteva secții în subordine). Când departamentele cenzurii au fost împărțite în trei sectoare, în 1954, sectorul II – „Carte” a cuprins toate activitățile de control a cărții (în 1961, aici va fi inclusă și „Direcția Import-Export”). Odată cu necesitatea controlului

tematic și a specializării lectorilor, au apărut mai multe direcții și servicii, care aveau atribuți specifice de control. În 1957, în cadrul DGPT activau: U.28. „Literatură-Ideologie”, U.29. „Controlul Circulației Tipăriturilor”, U.30. „Import-Export” și U.31. „Știință și Tehnică”. Aproape toate aceste departamente vor exista până la desființarea instituției, cu observația că, în anul 1961, Direcția Literatură-Ideologie se divizează și apare Sectorul IV, din care fac parte următoarele unități: Ideologie, Biblioteci-Anticariat-Muzee, Documentare și Informare în lucrările de limba maghiară. În 1967 apare Serviciul „Artă” care controlează tipăriturile în acest domeniu, iar „Direcția Instructaj-Control” va deține, la un moment dat, dreptul de a coordona și cenzura producția editorială din provincie. În anii '70, „Serviciul Ideologie” dispăre din structura DGPT-CPT.

În primii ani de la înființare, DGPT a operat cu niște formulare speciale, cu rubrici tematiche, la care ulterior s-a renunțat. Acestea se numeau „Referate”, în care trebuia să se indice autorul cărții, titlul, editura, tipografia, numărul de pagini al volumului, avizul șefului serviciului, avizul directorului, „Indicațiuni sumare asupra temei”, „Orientarea generală”, „Concluzii”, „Observații”, în total urmau a fi completate zece rubrici [4, d. 3/1951, ff. 5-8]. Un singur volum putea „beneficia” de mai multe asemenea referate, de pildă, la cartea *Bacon-Morus-Hobbes-Locke*, autori „C.I. Gulian și colectiv” s-au făcut trei referate, toate completate în luna septembrie 1951. La „Concluzii”, primul cenzor notează următoarele: „Este o interpretare cu totul greșită a principiilor lui Platon expuse în «Republica». Se va modifica pasagiul de la pag. 81 : « ...idealul comunist a trăit în conștiința claselor exploatate ca o amintire a trecutului...», întrucât creează confuzii. Cu modificări poate fi imprimat. ” [4, ff. 5]. Următorii vin, la fel, cu observații și cu recomandări de eliminare a unor fragmente, ultimul hotărând că, „volumul poate primi bun de tipar” [4, f. 7].

Cenzorii făceau cu regularitate rapoarte lunare, apoi trimestriale, în care menționau, de obicei, numărul de volume și de pagini lecturate, dădeau exemple din semnalările mai importante, se arătau preocupați de ridicarea „nivelului cultural politic”, citeau presa și participau la seminare etc., fiind foarte conștienți de faptul că „munca de carte cere, în primul rând, o pregătire multilaterală” (menționează un cenzor în timpul unei ședințe a Serv. Tipărirea cărții) [4, d. 19/1954, f. 8] dar, de cele mai multe ori, nu făceau față tematicii tot mai complexe a volumelor venite pentru control. Se spune într-un referat că serviciul „Tipărirea cărții” avea de rezolvat materiale tehnice, științifice și literare, originale sau traduceri [4, f. 38]: „Materialele tehnice le-am rezolvat cu ușurință, ajutați fiind de punerea la punct a instrucțiunilor. Greutățile cele mai multe le-am avut la lucrările de literatură originală”. [4, f. 39]. Se aduc nenumărate exemple de neadecvare în distribuirea cărților pentru cenzurare: „Desigur că au fost și cazuri când repartizarea s-a făcut la întâmplare. Așa, de exemplu, în aceeași zi, 18 decembrie, tovarășul Costică a primit manuscrisul «Gimnastica pentru femei», în timp ce tovarășei Kaner i s-a dat spre lecturare «Comsomolul la sate» („Raport de activitate. 1 octombrie 1951-15 octombrie 1952”) [4, d. 5/1952, f. 106]. Ideea specializării lectorilor exista din 1952: „au fost oameni care citesc mereu aceleași materiale, pentru că s-a urmărit o specializare a lor [4, d. 19/1954, f. 119]; iar într-un plan de muncă pe luna aprilie 1954 al Serviciului Difuzarea cărții, unul din obiective prevede „specializarea lectorilor în vederea trecerii la munca pe secții” [4, f. 76].

Printre primele dificultăți ivite în sistemul inițial de control era coordonarea deficitară între compartimentele care acordau vizele pentru tipar sau difuzare. De pildă, Serviciul Control al Direcției Cărții semnaleză faptul că „printre cărțile venite pentru depozitul legal s-a găsit și exemplarul *Ce e bine și ce e rău* de V. Maiacovski, Ed. Tineretului, bun de imprimat nr. 6151 din 18 sept. 1951 al Serv. Autorizării. Lucrarea nu a venit la Secția «Cartea Semnal» pentru control, propun a se atrage atenția editurii asupra acestui fapt.” [4, d. 3/1951, f. 91 (21 decembrie 1951)]. Se putea întâmpla ca unele lucrări să nu treacă prin toate etapele de control a cărții, iar lista materialelor controlate de „Autorizarea cărții” nu era consultată de serviciul „Difuzarea cărții”. Cărțile veneau la secretariat, cu viză „bun de imprimat” (de la serviciul Autorizării Cărții) și la Difuzarea Cărții urmau să primească „bun de difuzat”. Într-o ședință, se propune ca doi tovarăși „să controleze dacă tot materialul de la B.I. vine la B.D.” [4, d. 19/1954, f. 60 (23.I.1954)].

Colaborarea dintre cele două servicii, „Autorizare” și „Difuzare”, nu era una extrem de amiabilă, pentru că, de obicei, își reproșau greșelile, scăpările, lipsa de vigilență reciprocă, urmând pedepse sau premieri. „Difuzarea cărții ne-a semnalat, de asemenea, unele importante scăpări ale noastre.” [4, f. 39], se spune într-un raport de activitate al Serviciului Tipărirea cărții (fost „Autorizarea”). „Tovarășa Radian aduce manuscrise de la U.13 spre lecturare la noi în serviciu. Dacă vor fi lucrări slabe care nu trebuie tipărite, va fi bine dacă vor discuta asupra lor lectorul de la U. 13 și U. 14 care au citit în dublu aceste materiale, ca să se poată vedea părerea lor.” [4, f. 120], (U.13 - Tipărirea cărții, U.14 - Difuzarea ei).

În afară de controlul între servicii, se practica „supracontrolul” sau postcontrolul, în special, între unitățile centrale și cele din provincie („Trebuie să arătăm că postcontrolul din Direcția Generală de la București ne-a semnalat la timpul respectiv apariția unor materiale greșite” [4, d. 13/1958, f. 24. Din „Raport de analiză a muncii delegaților din Arad”], recunoaște un cenzor din Arad); s-a practicat, de asemenea, „lecturarea în dublu” [4, d. 19/1954, f. 120] a acelorași cărți. De pildă: „Lucrarea *Va veni o zi* de Ion Pas, a cărei difuzare a fost oprită de serviciul nostru, a fost lecturată de către tovarășa Ionescu Eliza, deși aceasta a sesizat în cea mai mare parte problemele lucrării, nu a subliniat cu suficientă tărie lipsurile, nu a gândit la prima întocmire a referatului suficient de adânc, ceea ce a făcut-o să dea cu ușurință bun de difuzat.” [4, f. 79].

Într-o stenogramă a Difuzării cărții sunt puse în discuție aspecte ale activității serviciului. Un cenzor „arată că termenul de 48 de ore, cât trebuie să stea o lucrare la bun de difuzat e prea puțin. U. 13 are un număr dublu de lectori și noi în general suntem 8 oameni și nu putem face față materialului.” [4, f. 91]; Harry (Horia) Panaitescu, director general adjunct, conducătorul sectorului Carte (fost Direcția Cărții) menționează, într-un document din 1954, că „până acum la U. 14 se considera că munca a fost bună numai dacă se oprea o carte. Acest mod de a privi munca nu e just” [4, f. 92]; „Munca de la difuzarea cărții e o muncă importantă, acest lucru s-a mai spus și în trecut. Toată hrana spirituală a oamenilor muncii trece prin acest serviciu.[...] Dacă sesizările nu duc la oprirea materialului, să nu se demobilizeze oamenii. Dacă sesizările pe care le fac sunt bune, înseamnă că ei au lucrat bine, chiar dacă materialul se difuzează.” [4, f. 93]. Frustrarea cenzorilor că volumele interzise de ei apar totuși, se publică și se difuzează

se subînțelege din unele rapoarte, șefii consolându-și subalternii: „Sunt și unele lucrări care pleacă și nu e necesar să fie cunoscute de noi toate motivele pentru care li s-a dat drumul.” [4, f. 122]. Se critică „tărăgănarea rezolvării materialelor de către șeful de serviciu și șeful de tură” [4, f. 117].

A doua modalitate de cenzurare a textelor s-a practicat după împărțirea DGPT pe direcții și servicii tematice, în 1957, și vizele „Bun de Imprima” și „Bun de tipar” le dădea unul și același departament. Într-un „Proces-verbal asupra Consfătuirii DGPT ținută în zilele 12-13 și 14 iunie 1958 se afirmă: „Este stabilit faptul că «B.I.» pentru publicații literare se acordă în București pentru toată țara și că «B.D.» se dă de către unitatea care a dat «B.I.».” Tov. din Deva, uitând această dispoziție, au dat «B.D.» unui material intitulat *Flori de foc*. Tov. nu numai că s-au abătut de la metodele de muncă, dar nu au avut grija să sa uite la tipografie dacă s-au respectat modificările. Această lucrare cuprindea un reportaj intitulat *Rapsodie ardeleană* cu un conținut profund naționalist și dăunător.” [4, f. d. 14/1958, f. 12].

Dificultăți de coordonare a activității au existat și de data aceasta, mai ales între unitățile centrale și cele din provincie:

„Se pune problema unei mai bune legături reciproce între servicii și între unitățile din provincie. De exemplu: a apărut lucrarea *Fuga* de Radu Popescu. În această lucrare era o schiță: *Cutia de conserve*. Această schiță a fost scoasă anterior de altă unitate.

În urmă cu 3-4 ani a apărut în *Scântela Tineretului* o schiță intitulată *Decorația* de Nicolae Țic, pentru care am fost criticați. Într-un volum apărut recent, apare modificată această schiță. La Timișoara a fost scoasă o poezie intitulată *Poezia* de Jimenez. Ulterior a apărut la Cluj.

A fost necesar să fie retrasă cartea lui Rohan, *Nicio moarte nu este bună*, din cauza schiței intitulată *Mâna secretarului*. Această schiță a apărut în urmă cu 7-8 luni în *Scânteia Tineretului*; nimeni nu a sesizat acest lucru.

Există tendința la unii scriitori ca materiale respinse la București să le trimeată în provincie. De asemenea, materiale respinse în provincie să le trimeată în altă localitate.” [4, f. 14].

Deși vizele „B.I.” și „B.D.” se acordau în cadrul aceleiași unități, se întâmpla și aici ca cei din urmă să depisteze greșelile celor dintâi (situație similară cu activitatea U.13 și U.14) : „Ceea ce este caracteristic pentru timpul amintit este că majoritatea greșelilor s-au depistat la «bun de difuzat». În unele cazuri, greșelile au fost serioase și au dus la ruperea paginii sau, la reviste, la recalandrare”, se afirmă într-un raport al Direcției Literatură, aducându-se mai multe exemple :

„Recent, în volumul în limba maghiară *Mal neliniștit* de Danos Miklos s-a înlocuit o pagină la «bun de difuzat» în care se vorbea de neprezentarea la lucru a unor ingineri pe un șantier în provincie, deoarece nu li se asigurase locuința. Trebuie arătat că tov. Rădulescu care a citit la «B.I.» lucrarea a sesizat această greșală și a cerut editurii să se modifice. Editura nu a făcut însă modificarea bine și tov. Rădulescu care nu a fost de acord nici de data aceasta cu greșala respectivă a pus totuși ștampila «B.I.» pe pagină în urma discuției avute cu tov. Dârnă. Ei se fac vinovați că nu au fost consecvenți până la capăt cu intervenția cerută. Lector «B.D.» Takacs M.

În prefața la volumul *Poezii alese* de G. Coșbuc în l. magh., tov. Takacs nu a observat la «B.I.» următoarea frază greșită: «Culegerea noastră se străduiește să dea o imagine

fidelă despre acea bogăție de idei și cultură a formei care consacră arta lui Goșbuc ca moștenire veșnică a popoarelor noastre conlocuitoare». S-a înlocuit pagina în urma lecturii de către tov. Vas A.

Într-o programă școlară de limba română tov. Velea din neatenție a lăsat la «B.I.» o greșală. După ce se enumerau o serie de lucrări ale lui E. Jebeleanu, toate scrise după eliberare, se spunea: «Lirica lui Jebeleanu – străbătută de dragostea pentru mulțimile asuprite și dorința de a le ridica la luptă împotriva tiranilor...» A sesizat la «B.D.» tov. Cajal H. [..]

O greșală serioasă care a dus la modificări în faza «B.D.» s-a strecurat în prefață la *Antologia literaturii române* în limba maghiară lecturată la «B.I.» de tov. Vas. Adresându-se poporului român și maghiar (deoarece *Antologia* urma să apară la noi în țară și în R.P.U.), prefațatorul – M. Beniuc – spunea: «Cititorul va simți poate că poetul anonim al poporului român a îmbrăcat în haină artistică aceleași sentimente pe care le-a cântat și poetul anonim al poporului maghiar... Tocmai conștiința apăsătoare a acestei singurătăți a umplut de amărăciune, nu odată, popoarele noastre gemând sub jugul asupritorilor... Dar de când în țările noastre puterea populară ține sus sceptrul dreptății, popoarele noastre, în înțelegere frățească și prietenească, pot să-și ridice cupele.» Pentru cititorul maghiar din țara noastră, problemele astfel explicate apăreau greșit din punct de vedere politic. A sesizat la «B.D.» tov. Rădulescu I.

În aceste cazuri conducerea unității a dat dovadă de slăbiciune nepermisă, deoarece nu a sancționat pe niciunul din lectorii care s-au făcut vinovați de aceste greșeli, deși și-au propus să sancționeze și pentru greșeli depistate la «B.D.» ” [4, d. 24/1957, ff. 5-6. Data: 16. II. 1962].

Sistemul vizelor este complex în această perioadă și se aplică în toate domeniile cenzurii. Într-o circulară către împrumutătorii din provincie din 1960, sunt enumerate toate noile ștampile cu care vor opera cenzorii. Astfel, secțiile cenzurii din provincie urmau să primească: ștampila „B” (pentru „Bun de imprimat”); „O” (oprit); „V” (pentru „Bun de difuzat”); „P” (pentru poștă și vamă); „B” ștampilă dreptunghiulară, pentru materiale litografiate (BI); ștampile „D” dreptunghiulare, pentru materiale litografiate (BD), câte o ștampilă de împrumutător și un sigiliu [4, d. 17/1958, f. 28]. Acest sistem se va simplifica cu timpul și, în 1969, se emite un nou ordin privind valabilitatea „bunului de tipar”, „bunului de emisie” și „bunului de reprezentare”, acordate de DGPT (24.III.1969), conform căruia „Pentru publicațiile neperiodice (broșuri, cărți) viza «bun de tipar» (T) este valabilă 12 luni”; „Orice reeditare totală sau parțială a publicațiilor neperiodice necesită un nou «bun de tipar»” [4, d. 3/1969, f. 67].

Un reproș pe care și-l aduc lectorii în rapoartele lor este întârzierea în lecturarea materialului: „Odată cu predarea manuscrisului către lector se fixează, de obicei, și timpul de lectură în conformitate cu normele existente.” [4, d. 5/1952, f. 106]. Acest timp nu este de multe ori respectat; într-un raport de activitate al serviciului „Știință și Tehnică” din 1 decembrie 1964 se aduc exemple de asemenea rețineri nejustificate: „Un alt aspect al lipsurilor, pe care-l vom analiza, este în legătură cu operativitatea în muncă. Serviciul nostru a căutat și a reușit în bună măsură să rezolve operativ lucrările care au venit pentru acordarea vizei, fapt pe care l-au apreciat redacțiile și editurile cu care lucrăm și

din partea cărora am primit mulțumiri verbale precum și în scris.

Totuși, au fost cazuri când unele categorii de lucrări, ce se încadrau într-o anumită normă de lecturare, au stat un timp prea îndelungat la lectori. Dăm câteva exemple :

– *București - Craiova - Timișoara* – 85 pagini, 12 zile. (Lector: Beligrădeanu Viorica)

– *Necesitatea și rolul ramurilor anexe în G.A.S.* – 56 pagini, 5 zile. (Lector: Badrus Sofia)

– *Ordine și instrucțiuni 1964* – 75 pagini, 10 zile. (Lector: Ciufecu Salvadore)

– *Secolul antibioticelor* – 192 pagini, 12 zile. (Lector: Rădulescu Lucreția)

– *Tehnologii moderne în industria de prelucrare a petrolului – Curs de perfecționare pentru ingineri* – 150 pagini, 6 zile. (Lector: Ciocârlie Florina).

Se știe că tovarășii au avut și alte lucrări spre lecturare asupra lor, dar aceste exemple scot în evidență un interes și uneori chiar o stare de nepăsare, un spirit pur funcționăresc.

În această direcție, conducerea unității a atras atenția tovarășilor în cauză, dar considerăm că a fost insuficient și asemenea cazuri trebuiau supuse discuției în fața colectivului, analizate și criticate.

Apelăm la tovarășii care au mai multe lucrări asupra lor spre lecturare să arate din timp conducerii unității cum se orientează în rezolvare, care din lucrări este mai urgentă, să vină cu propuneri concrete în această privință și conducerea va lua măsuri corespunzătoare menținerii unei bune operativități.” [4, d. 5/1964, ff. 8-9].

Tot în 1964, se fac noi propuneri pentru creșterea operativității: „Dacă munca noastră nu permite stabilirea unor norme fixe de muncă, aceasta nu înseamnă că timpul de lectură nu poate avea anumite limite. Din experiența pe care o avem, știm cu toții, atunci când primim o lucrare, cât timp este necesar pentru citirea și rezolvarea ei. Aceasta depinde de răspunderea profesională a fiecărui lector, dar și de un control foarte riguros din partea conducerii unității”; pentru asigurarea unui ritm mai susținut de muncă se propune „prezentarea obligatorie de către lectori, conducerii unității, la sfârșitul fiecărei săptămâni, a caietului de lucru în care să fie consemnat cât a citit în fiecare zi.” [4, d. 97/1963, f. 66].

Încercări de îmbunătățire a sistemului de control al cărții s-au făcut continuu, până la desființarea instituției și până la căderea regimului comunist, dar după o perioadă de complicare a etapelor de cenzură, s-a încercat simplificarea nenumăratelor operații de control la care erau supuse cărțile.

Într-un Raport de analiza muncii pe trimestrele II și III din 1964 (30.IX.1964), „metodele de muncă ale unității” erau caracterizate în felul următor:

„În unitatea noastră intră lucrări de literatură și lingvistică, cărți și reviste, care se citesc de două ori pentru «bun de tipar» și «bun de difuzat», după cum urmează:

La primul control se citesc toate lucrările.

La al doilea control nu se citesc următoarele categorii de lucrări:

reeditățile succesive ale clasicilor literaturii române și universale (se citește prefața și aparatul științific când sunt noi).

edițiile neprevăzute ale lucrărilor originale apărute după 23 august 1944 și care se reeditează succesiv.

literatura română clasică și contemporană tradusă în limbile minorităților naționale.

La aceste categorii s-a renunțat treptat în decursul anilor, datorită faptului că lucrările venite erau mai bine controlate în edituri, iar în instituția noastră crescuse competența în muncă a lectorilor. În momentul de față s-au creat condiții ca și alte categorii de lucrări să nu mai fie controlate de două ori. Propunem ca să nu se mai citească la «bun de difuzat» următoarele:

1. Clasicii literaturii române și universale, chiar dacă apar pentru prima dată după 23 august 1944.

2. Lucrările de literatură română clasică și contemporană care se traduc pentru străinătate.

3. Cursurile în limbi străine ale școlilor din ministere.

Scoaterea de la cel de al doilea control și a acestor categorii de lucrări cere o mai mare întărire a lecturii «bun de tipar», un simț de răspundere sporit.” [4, f. 61].

Se propune ca repartizarea lucrărilor pentru control să se face după următoarele criterii:

„cele mai grele lucrări se dau celor mai buni lectori;

se ține seama de pregătirea de specialitate a acestora;

unele lucrări mai grele se dau de la început în lectură la doi tovarăși, sau ulterior, dacă nu există un referat concludent de la primul lector.” [4, f. 63].

Conducerea instituției se va implica foarte mult în procesul de control, dar modul de colaborare cu subordonații va evolua totuși:

„Până nu de mult, conducerea unității era obligată să informeze în ședințe de lucru săptămânale ținute cu tovarășul Panaitescu la șeful instituției, despre toate lucrările care intrau și ieșeau din unitate. La lucrările cu observații, conducerea unității informa asupra modului în care le-a rezolvat și-și spunea punctul de vedere. După ce aceste observații erau discutate în ședință, se hotăra rezolvarea definitivă a lucrării. Conducerea unității discuta cu editura observațiile și elibera lucrarea.

Acest sistem de lucru în ședințe la șeful instituției, datează din 1960 când începuseră să apară mai multe lucrări originale și mai grele, care tratau aspecte noi ivite în viața țării noastre sau pe plan internațional și o îndrumare la un asemenea nivel era foarte necesară. De aceea ședințele de lucru au fost de un real folos muncii.” [4, ff. 68-69].

Într-o Notă din 1973 [4, d. 2/1973, f. 36]\*\* „cu privire la modalitățile în care Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor realizează controlul său pentru ca prin presă, alte tipărituri, emisiuni de radioteleviziune, spectacole, filme etc. să nu se divulge secrete de stat și să nu se publice sau difuzeze texte ce contravin prevederilor Constituției Republicii Socialiste România sau legilor”, la capitolul „Lucrări editoriale” se scrie, pe scurt: „Se verifică dacă lucrările primite la control figurează în planurile editoriale aprobate; lucrările, lecturate în forma definitivă a manuscrisului însoțit de întreaga iconografie, sunt avizate pentru tipărire după ce s-au efectuat toate modificările; de la caz la caz, și numai prin sondaj, se verifică exemplarul semnal.” [4, f. 37].

După cum vedem, a existat o perioadă ascendentă, în sensul acumulării de atribuții, de etape de control, verificări multiple care, odată cu venirea la putere a lui Nicolae Ceaușescu, s-au redus. Aceste etape nu sunt însă singurele pe care cărțile au trebuit să

de parcurgă până la publicarea lor. Nici DGPT nu a fost singura instituție care a exercitat controlul cărții. Notele pe care le efectuau cenzorii aveau destinatari multipli, unele mergeau la edituri, care urmau să „corecteze” volumele, conform indicațiilor cenzurii, altele mergeau la partid, care hotăra, de fapt, dacă volumul cu probleme apare sau nu. Iar cărțile care ajungeau la cenzură, erau trecute prin filtrele editurilor, care știau ce merge și ce nu are nicio șansă de a fi publicat.

**Referințe și note bibliografice:**

1. Pascal Durand, *La censure invisible*, Actes Sud, Arles, 2006.
  2. Jean-Louis Guereña, „Pour une histoire de la censure. Censures, censeurs, censuré(e)s” în *Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain*, dir. Juan Carlos Garrot, Jean-Louis Guereña et Monica Zapata; avec la participation de José Manuel Munoz, Ricardo Saez, Hélène Rabaey et al., Paris, Editions INDIGO & Côté-femmes, 2009.
  3. Nicholas J. Karolides, Margaret Bald, Down B. Sova, *100 de cărți interzise. Istoria cenzurii în literatura mondială*, trad. de Daniel Duma, Ed. Paralela 45, Pitești, 2009.
  4. Arhivele Naționale Istorice Centrale (ANIC), fond Comitetul pentru Presă și Tipărituri (CPT).
- \* Fragment din volumul *Controlul cărții. Introducere în cenzura literaturii în regimul comunist din România*, în curs de apariție la Editura Cartea Românească.
- \*\* Nota nu este semnată, dar ea trebuia citită și comentată de membrii cei mai importanți ai DGPT până „vineri, 29.VI.1973, orele 8 dimineața” (după cum scrie cineva pe câmpul filei).



FLORI BĂLĂNESCU

Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, București

## OPOZIȚIE ANTICOMUNISTĂ VS. POLITICA OFICIALĂ A REGIMULUI CEAUȘESCU, 1971-1989<sup>i</sup>

### ABSTRACT

After decades of resistance against the communist regime (1945-1964), the theses announced on July 1971 by Nicolae Ceausescu would increase the intrusion of ideology into culture. Along with the imposition of this Maoist cultural mini-revolution, Romania found its censorship replaced by auto-censorship. Simultaneously, critical thinking started to settle inside the minds of a few writers and intellectuals, such as Paul Goma, Mihai Botez, Doina Cornea, Dan Petrescu, Dorin Tudoran, Gabriel Andreescu or Vasile Paraschiv. The only one that succeeded to raise the awareness of the Romanians, pointing out the fact that the regime in Bucharest was violating human rights, was the writer Paul Goma, an ex-convict, who successfully started a human rights movement in Romania, in February-March, 1977, following the pattern of the Czechoslovakian Chart 77. The movement was ended by the oppressive forces of the Securitate, the secret police agency of Communist Romania.

**Keywords:** auto-censorship, censorship, communism, human rights, ideology, resistance, Securitate.

**A**nul 1971 este un reper cronologic pentru intruziunea la cote maxime a ideologicului în cultură, prin noua orientare impusă de *Tezele din iulie*, dar și anul primelor manifestări publice clare de ieșire în afara zidului ideologic, consolidat printr-o cenzură acerbă și, treptat, prin autocenzură. Atitudinea critică exprimată pe canale publice, în deceniile 7-9, începe în 1971<sup>ii</sup> odată cu apariția în Occident a unei cărți românești interzise de cenzură<sup>iii</sup> și care trata un subiect tabu pentru literatura română. Este vorba de romanul *Ostinato*<sup>iv</sup>, al scriitorului Paul Goma.

Societatea era stăpânită de un monopol ideologic, căruia nu i s-a putut contrapune o alternativă reală până în 1989. Represiunea la cote absurde, practică mai ales în primele decenii de comunism, conformismul, neimplicarea, nesolidarizarea cu puținele momente de opoziție, individuale sau de grup, au făcut imposibilă nașterea unui nucleu

de societate civilă, a unui grup deschis, bazat pe normele civismului. Domeniul politic a fost confiscat de partidul unic, contractul social (în sensul în care individul își pierde treptat libertățile, prin constrângeri și forță) a fost substituit de un control social total. Scrisorile deschise, memoriile, apelurile destinate opiniei publice aparțin unor oameni mai mult sau mai puțin cunoscuți, nu întotdeauna cu studii superioare, și sunt forme ale opoziției politice revelând necesitatea socială a ieșirii din modelul totalitar. Paul Goma, Vasile Paraschiv, Mihai Botez, Doina Cornea, Dan Petrescu, Dorin Tudoran sau Gabriel Andreescu sunt câteva dintre cele mai cunoscute figuri ale „disidenței”<sup>vi</sup> românești. La polul opus acestei formule deschise de exprimare se situează o formulă evazivă în raport cu realitatea: Constantin Noica și ceea ce s-a numit Școala de la Păltiniș, ai cărei beneficiari considerau că „rezistă prin cultură”. Spre deosebire de gesturile publice ale opozanților, care au atras furia Securității, Școala de la Păltiniș activa cu știința și acordul tacit al autorităților. Noica și discipolii săi nu propuneau un model social sau politic, nici măcar unul cultural, conținând datele unui program de urmat și aplicat. În realitate, o utopie a supraviețuirii elitiste în interiorul utopiei totale. Cele mai populare emanații ale acestei „școli” sunt *Jurnalul de la Păltiniș* și *Epistolar*, tipărite în 1983 și 1987. *Jurnalul*, scris de Gabriel Liiceanu, consemnează experiența sa directă și a lui Andrei Pleșu alături de Constantin Noica la Păltiniș, în perioada 1977-1981. *Epistolarul* este o culegere de scrisori schimbate de cei trei cu alți intelectuali și scriitori, în perioada 1980-1986. Între aceștia: Sorin Vieru, Șt. Augustin Doinaș, Mariana Șora, Andrei Pippidi, Alexandru Paleologu, Marin Teofil ș.a. În perioada 1977-1986, subîntinsă de cele două volume, au avut loc Mișcarea pentru drepturile omului, numită și *Mișcarea Goma* (iarna-primăvara 1977<sup>vi</sup>), greva minerilor din Valea Jiului (august 1977), în 1978 pr. Gheorghe Calciu-Dumitreasa ține prelegeri (*Șapte cuvinte către tineri*) conotate ca subversive de către Securitate, ulterior fiind condamnat și închis, se constituie SLOMR (1979), matematicianul Mihai Botez scrie texte de analiză a realității politico-economice cu accente critice la adresa regimului, Doina Cornea începe să facă samizdate<sup>vii</sup> și să difuzeze texte protestatate, Gabriel Andreescu publică diverse texte despre încălcarea drepturilor omului, Dorin Tudoran scrie și publică, de asemenea, texte critice și face greva foamei, Radu Filipescu distribuie manifeste împotriva regimului Ceaușescu, este condamnat și închis etc. Toată această gestică a presupus implicare civică, începând cu scrisoarea de solidarizare cu Charta 77 cehoslovacă, trimisă de Goma lui Pavel Kohout în ianuarie 1977, apoi cu Scrisoarea către Conferința de la Belgrad, din februarie același an, trecând prin cele amintite deja, culminând cu revolta muncitorilor de la uzinele „Steagul Roșu” din Brașov (14-15 noiembrie 1987) și terminând în 1988-1989 cu textele lui Dan Petrescu, Liviu Antonesei, Liviu Cangeopol, dar și cu anchetarea lor, precum și cu arestarea lui Gabriel Andreescu sau a redactorilor de la „România liberă” – Petre Mihai Băcanu, Mihai Creangă, Anton Uncu. Înainte de căderea regimului în decembrie 1989, s-a consumat un episod tragic și singular în spațiul românesc: la 2 martie, Liviu Babeș și-a dat foc pe pârtia de schi din Poiana Brașov, afișând o lozincă anticomunistă: „Stop Mörder! Brașov = Auschwitz”. S-a sinucis violent pentru a atrage atenția opiniei publice asupra imposibilității de a trăi liber în România.

După citirea în manuscris a *Jurnalului*, Emil Cioran îi scria lui Gabriel Liiceanu, la 1

iulie 1982: „Dragă Doamnă, Un străin care ar citi *Jurnalul* [2] d-voastră ar putea crede că în anii aceia oamenii din România nu făceau altceva decât să se piardă în meditații atemporale sau să viseze la soarta civilizației” [3, p. 13]. Format la școala Maestrului de la Păltiniș, convins că existența sa stă sub semnul „unui tribunal al ideii” [3, p.19], aflat cu bursă la Heidelberg, Andrei Pleșu se mulțumește „cu o existență nostalgic-comemorativă” [3, p.19], în vreme ce unii dintre gânditorii liberi se află închiși la Aiud, în realitate pentru delict de opinie, și nu pentru că ar fi fost trădători, iar alții sunt nevoiți să se exileze. Retorica și patima scrisului gratuit, neadecvate realității, stăpânesc aceste texte epistolare. „Întrebarea e, în consecință, scrie Andrei Pleșu, cum s-ar putea scrie o literatură edificatoare în care opțiunea să fie suspendată și Dumnezeu să nu mai fie «subînțeles»” [3, p.19]. În aceeași perioadă, poetul Dorin Tudoran scria eseul *Frig sau frică – sau despre condiția intelectualului român de azi* [4, p.12]: „Când elita intelectualității românești a servit noii puteri comuniste la «pardosirea» și «tapetarea» pușcăriilor, iar ce rămăsese din ea, în «libertate», era supusă unui tratament dezonorant, intelectualul român își încălzea nopțile sale de spaime și insomnie cu același refren: «Gata, cu asta s-a terminat. La mine nu vor ajunge!» Când cei mai mari dintre poeții români în viață au fost trecuți la index, iar la moartea unora dintre ei presa românească n-a scris o linie, confrății lor murmurau ca în transă același: «Gata. Cu asta s-a terminat. La mine nu vor ajunge!»...” [4, p.12] Pentru Mihai Botez, *Epistolarul* este o mărturie culturală irelevantă din punct de vedere social, iar Gabriel Andreescu îl consideră pe Noica antietic și iresponsabil social<sup>viii</sup>.

Privind față în față cele două tipuri de atitudine și de reacție (nonreacție) avem imaginea unei singure lumi în care planul realității atroce<sup>ix</sup>, prozaice, de zi cu zi, nu se întâlnește cu planul evadării în ficțiunea cultural-istorică.

Într-o scrisoare adresată lui Gabriel Liiceanu, în februarie 1984, Mariana Șora, stabilită la München din 1978, critică lipsa de apetență pentru realitatea concretă și imediată, „divergența între spuse și fapte” [3, p. 196], neconcordanța între viață și scris (operă) – concordanța dintre acestea „nu se poate învăța de la nimeni” [3, p.196], scrie eseista –, punând accentul, între altele, pe autenticitate și pe întreprinderea intelectuală. „Nu neg că «fenomenul Noica» e fascinant (...) Dar grandios nu înseamnă și acceptabil”. Marianei Șora i se pare neacceptabil „refuzul participării la politică” în sensul prezenței în câmpul civic; „Cum poți să pledezi în același timp pentru abstragerea din istorie și pentru angajarea în ea, proclamând obligativitatea de a face «cultură mare» (ca și cum ar fi suficient să vrei), fără de care popoarele pier (...) avertizând totodată de primejdiile intrării în arenă – cu dispreț integral față de «cultura de estradă» a vieții intelectuale cotidiene?” [3, p. 200], arătând în continuare că o cultură mare nu apare dintr-o generație spontană ci este o construcție de-a lungul timpului istoric. Ea critică metoda lui Noica, suspectându-l de „hățiș de contradicții”, inconsecvență, lipsă de logică în gândire, chiar „lipsă de rectitudine în gândire” (se întreabă „Cum putea să dea o etică?”), pentru el ființa este o abstracție, nu acordă atenție eticului, și în loc să-i „moșească” socratic pe discipolii săi îi supune la „o siluire blândă a minților”. Combaterea unei fraze din *Jurnalul* lui Liiceanu arată sensul gândirii Marianei Șora asupra esenței realității politice din România. Dacă Liiceanu consemna: „O trezie proastă împotriva unui somnambu-

lism fecund?”, Mariana Șora corectează prin „Când de fapt ne trebuie o trezie sănătoasă împotriva unui somnambulism obscur” [3, 201-203].

Aplicând spectrul analizei istorice în câmp cultural, Sanda Stolojan scria într-un text publicat în 1976 în „Gazette de Lausanne”: „Regimul a denumit pudic crimele din această epocă: «greșeli» sau «erori» ale trecutului. În ciuda dezghețului din anii 1965-1970, oamenii au tăcut. Iar intelectualii, adesea foști «pușcăriși» au evitat să spună lucrurilor pe nume. Lașitate sau scepticism? Supunere ancestrală în fața istoriei care-i copleșește? Există din fiecare câte ceva în această «liniște lașă» (pentru a cita pe Goma) a intelectualilor români. Anumiți romancieri din ultimii ani – și nu din cei lipsiți de talent – au elaborat, este drept, un stil abuziv, o rețetă pentru a vorbi printre rânduri. Rețetă subtilă, accesibilă numai cititorilor români, tot atât de prudenți ca și scriitorii lor. Dar nici un cuvânt nu a izbutit să spună negru pe alb, cu forța, adevărul crud”<sup>x</sup>.

Anii 1980 au fost sufocați nu doar de înăsprirea metodelor de supraveghere ale Securității, ci și de exacerbarea cenzurii și a autocenzurii, de frigul din case, de foamea planificată științific, peste toate de frica paralizantă. Se pare că nimic din realitatea terifiantă nu răzbate în corespondența dintre adepții unui atare model de „rezistență prin cultură” elitistă. La 1 iulie 1984 Noica îi scria lui Pleșu: „Lumile tale intermediare stau de vorbă cu arheii mei” [după 1, p. 229]. Un intelectual de factură filosofică, precum Noica, fost deținut politic, a reușit să creeze un anumit tip de emulație, într-o perioadă istorică grea în care era nevoie de o scanare lucidă și atentă a realității, demers ce ar fi presupus mai degrabă nu evadarea în istorie, ci înțelegerea și analizarea trecutului apropiat în folosul unei bune percepții și administrări a prezentului. Ceea ce le reproșează unii dintre prietenii epistolari, mai mult sau mai puțin apăsător, celor din grupul Noica este faptul că memoria trebuie să aibă un loc central în viața și opera unui intelectual, că în vremurile grele oamenii „*au altceva mai urgent de trăit*” [3, p. 222] și nu evadarea din prezent în istorie pentru a construi o falsă memorie prezentului.

În timp ce o parte a intelectualilor și muncitorilor nu mai suportă comunismul, reclamând lipsa libertății de expresie sau de mișcare, drepturile sindicale încălcate, frigul, foamea, internările psihiatrice, unii strigând în stradă „Noi nu mai vrem să mâncăm lături”<sup>xi</sup>, alții corespund dintr-o parte în alta a Cortinei de Fier, consumându-se în probleme pseudofilosofice. În România anilor 1980 profețiile lui Orwell din romanul *1984* erau aproape împlinite. Rostul intelectualului de transmitător al glasului celor mulți, de observator critic al societății și regimului de guvernare a încetat odată cu decimarea intelectualității interbelice în sistemul concentraționar<sup>xii</sup>. Sorin Vieru, aflat el însuși în Occident cu o bursă, îl îndeamnă pe autorul *Jurnalului* să se gândească la aspirațiile sale, dar îi adresează și un îndemn încifrat: „nu uita că în gura nebunilor strigă adevărul; poate că veți reuși, tu și Andrei, să modulați adecvat – nu conceptul, ci acest strigăt inform, uneori inaudibil (îl aud mai bine poezii și câinii; ei aud infrasunetele!). E vorba de a descifra tocmai infrasunetele timpului” [3, p. 230].

„Infrasunetele timpului” au rămas necunoscute, se pare, majorității intelectualilor români. Dan Petrescu și Liviu Cangeopol, doi dintre scriitorii din Grupul de la Iași, au scris la patru mâini o carte, sub formă de dialog, din care au fost difuzate fragmente la Vocea Americii în 1989. *Ce-ar mai fi de spus* este un document important al acelor ani,

în care starea de lucruri din România este analizată fără autocenzură. Dan Petrescu: „...ce face scriitorimea, știm prea bine: cui i se cere să ne înjure pe noi la gazetă, o face, chiar dacă pe urmă ne trimite salutări; cutare condeier cu aură de disident (provenit din Comitetul Central) era curios astă iarnă ce o să mi se întâmple mie după interviul din *Liberation* – și așa a trecut mai mult de o jumătate de an, eu bat la mașină aceste rânduri, iar el continuă să aștepte; firește, dincolo de toate astea, primesc din toate direcțiile încurajări, felicitări, dovezi secrete de solidaritate (exprimate mai mult sau mai puțin voalat, căci cine-i întrece pe scriitorii noștri în mânăuirea metaforelor și a elipselor, în «măiestrie artistică»?)” [5, p.38]<sup>xiii</sup>.

„Să nu trăim în minciună!”, apelul lansat de Alexandr Soljenițin la începutul anului 1974 a rămas un deziderat pentru statele din Blocul comunist, cu precădere pentru România. Din 1971, Paul Goma publica în Vest texte critice la adresa regimului de la București, unele fiind preluate de Europa Liberă. Oamenii din Uniunea Sovietică, atât de traumatizați de teroare, beneficiau de la sfârșitul anilor 1950, mai ales din anii 1960, de modelul puternic al unor disidenți, nu foarte mulți, dar al căror ecou a fost puternic în conștiința intelectualității și a Vestului. Vladimir Bukovski, unul dintre studenții care în 1958 organiza lecturi din opere cenzurate de Glavlit la mormântul lui Maiakovski, în 1978 îi definea pe opozanți astfel: „Cei pe care îi numiți «disidenți» nu sunt decât niște oameni ca toți ceilalți, care însă au învățat să raționeze cu mintea lor, și nu bazându-se pe vreo schemă prestabilită” [6, p. 224-230]. Bukovski subliniază principala trăsătură a unui om liber, în speță intelectual, care într-un regim totalitar este perceput ca disident: „Ceea ce face din cineva un disident este armonia dintre cuvintele și viața lui, pe de o parte, și convingerile lui, pe de altă parte” [6, p. 224-230].

Considerându-se un om normal, în speță – scriitor, Paul Goma refuză eticheta de „disident”, deoarece, spune scriitorul român refugiat politic la Paris de 35<sup>xiv</sup> de ani, scriitorul este cea ființă care are datoria de a rosti adevărul în orice împrejurare, fie ea și ideologică.

#### Referințe și note bibliografice:

1. Paul Goma, *Scrisuri, vol. 1, 1971-1989*, Ed. Curtea Veche, București, 2011, p. 81.
2. Gabriel Liiceanu, *Jurnalul de la Păltiniș (Un model paideic în cultura umanistă)*, ediție revăzută și adăugită, Editura Humanitas, 1991.
3. *Epistolar*, prezentat și îngrijit de Gabriel Liiceanu, Editura Cartea Românească, 1987.
4. *Ethos*, Paris, nr. 5, 1984.
5. Dan Petrescu, Liviu Cangeopol, *Ce-ar mai fi de spus*, Editura Minerva, București, 1990.
6. Stéphane Courtois (coord.), *Disidență*, în *Dicționarul comunismului*, Ed. Polirom, Iași, 2008.

<sup>i</sup> Text prezentat în cadrul Conferinței *Politică și antipolitică sub comunism*, Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, București, 22-23 noiembrie 2012.

<sup>ii</sup> „Frankfurter Allgemeine Zeitung” nr. 236, 12 octombrie 1971, recenzie *Semnal literar de talie mondială din România* de Dieter Schlesak: „«Ostinato» transformă inventarul intern al României staliniste din perioada de după război și până la suveranitatea relativă sub Ceaușescu în operă de artă aparținând unui cap traumatizat de dictatură. Trecutul prezentat de Goma vizează atât de evident

prezentul, încât trebuie să te temi că acest prezent ar putea plagia cartea lui Goma, aruncându-l, cu autoritate, din nou în celulă. Este vorba de un test din exterior în ce privește limitele conceptului cultural interior, mai ales acum, după măsurile înăsprite din iulie” [1, p. 81].

- iii Paul Goma, *Cenzură, autocenzură, para-literatură (Drumul scurt de la adevăr la minciună)*, „Die Zeit”, Hamburg, nr. 39, 29 septembrie 1972: „Din punct de vedere istoric, stalinismul e terminat și depășit. Începând cu 1961, în România a-nceput să bată un vânt proaspăt, semn al unei liberalizări timide, dar de netrecut cu vederea. Urmările n-au întârziat să se arate: mai ales explozia de poezie, care a avut loc atunci și ale cărei efecte s-au mai simțit câțiva ani, ar fi onorat și literaturi mai vechi și mai cu tradiție. «Oftatului de ușurare» din poezie i-a urmat proza – ca și cum ar trebui să motiveze acest sentiment de ușurare. Criticii și istoricii literari aveau de recuperat o enormă rămânere în urmă, înaintea de a se adapta ritmului Europei. Din 1961 până-n 1968 au ținut «cei șapte ani grași» ai literaturii române, apoi au venit anii (cine mai știe câți!) slabi. Avântul a fost frânt, cenzura și-a reintrat în drepturi (sic). Cu arme noi. Cenzorii de azi nu mai sunt ciocăniarii analfabeți, nici comisarii aduși pe tancuri de aiurea, necunoscători ai limbii române și care respingeau tot ce nu înțelegeau ei, tovarășii. Astăzi, toți au devenit «academicieni», sunt mereu la zi cu informațiile, fiindcă, spre deosebire de muritorii de rând, de care țin și scriitorii, au acces la presa străină. Mulți sunt scriitori ratați (cine mai rămâne scriitor în timp ce-i cenzurează pe alții?); sau... viitori autori: tovarășii îndrumători, observând ei că «indicațiile prețioase» ale lor erau respectate, au început să scrie, pentru a li se indica scriitorilor cum trebuie să fie «adevărata literatură».

Toamna 1968, apoi vara 1971 – vremuri confuze, de îngrijorare și, din păcate, și de blazare. Noua cenzură e mai greu de suportat decât cea din era stalinistă. Atunci știai măcar ce era permis și ce nu. Azi, se proclamă în gura mare că n-ar mai exista nici un fel de interdicții; scriitorii sunt îndemnați să scrie «curajos și conform cu realitatea», dar una-i s-o spui, alta-i s-o faci. E drept că șeful statului îi îndeamnă pe scriitori să abordeze curajos prezentarea realității «cu luminile și umbrele» ei, dar se opune opinia cenzurii care zice: «Toate bune și frumoase, dar ca lumina să apară într-adevăr ca lumină, trebuie să-i fie proporțional mult superioară umbrei: 75% lumină, 25% umbră». «Dar ni s-a spus că avem voie să scriem despre orice temă...», încearcă să replice scriitorul. «Desigur», vine răspunsul, «despre orice, dar nu oricum...». (...) Așa s-a născut în România, după întoarcerile-spre-îndărăt din 1968 și din 1971, o para-literatură: cărți scrise-tipărite cu voie de la poliție; o literatură drăguță, simpatcă, care nu spune nimic și nu supără pe nimeni (decât «pe unii mici funcționari»), dar care atinge tiraje enorme: cenzura n-are nimic împotriva ca un scriitor să publice, să aibă întâlniri cu cititorii, să fie filmat, interviuat, să fie declarat mare-scriitor, să fie (răs)plătit, câtă vreme nu spune adevărul.

Cât privește «literatura curajoasă»: aici se folosește artileria grea pentru a trage în muște. Sunt criticați cât se poate de dur directori necinstiți, chelneri ahtiați după bacșiș, unele tovarășe fete care se incurcă cu turiști străini! Acesta-i genul de literatură dorită, cerută, sprijinită de cenzură – pentru a distra atenția de la problemele esențiale. Ea servește și drept alibi pentru cazul în care cineva afirmă în mod dușmănos că n-ar exista libertatea literaturii și de a critica – în mod constructiv, firește. (...) Dar o reabilitare prin colaborarea cu cenzura este imposibilă. Pentru că cenzura, această instanță a interdicției, nu este doar dușmanul de moarte al scriitorilor și-al literaturii, ci înainte de toate dușmanul de moarte al adevărului” [1, p. 40-43].

- iv În octombrie 1971, delegația RSR la Târgul de carte de la Frankfurt și-a retras standul, în semn de protest față de tipărirea și popularizarea unei cărți „calomnioase” la adresa regimului din România;

- editura Suhrkamp a putut astfel să umple standul gol al RSR cu romanul *Ostinato*, tradus în germană.
- v Folosesc termenul generic, în sensul larg de separare, de rupere în plan ideatic, pentru a-i ține laolaltă pe cei numiți, ale căror gesturi au fost de facturi diferite.
- vi În 1977 Paul Goma era deja nume de referință pentru ceea ce ar fi putut fi opoziția politică din România, în special datorită literaturii sale; „Le soir” nr. 17, 21 ianuarie 1977, *Un grec, un francez și un român: întâlnirea în infern*, de Pol Mathil: Goma este interzis în România fiindcă a sfârșit un tabu, acela de a «tace», de a nu vorbi de ceea ce s-a întâmplat în gulagul românesc, mai crud, mai sângeros, mai kafkian chiar – păstrând proporțiile – decât acela al lui Stalin și care, din cauza acestui consemn al tăcerii, este puțin sau chiar deloc cunoscut în Occident. După ce a sfârșit acest tabu în «Ostinato» Goma recidivează căci «Gherla», titlul noii sale cărți, este tot numele unui lagăr dintr-un târg al Transilvaniei a căruia sinistră reputație este așa de mare încât a intrat în vorbirea curentă cu sensul de închisoare... Goma încearcă să povestească gulagul românesc unei prietene... Dar prietena franceză, ca întregul Occident în general, orbită de gustul său pentru confort, nu-l înțelege, refuză să știe, să afle adevărul... Or, Goma furnizează formula chintesenței întregii literaturi a gulagului” [1, p. 82-83].
- vii Primul samizdat confecționat în 1980 și distribuit printre prieteni a fost volumul de interviuri realizat de Claude-Henri Rocquet cu Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, în traducerea Doinei Cornea.
- viii A se vedea pe larg studiul Cosminei Tănăsoiu, *Revisiting Romanian Dissent under Communism. The Unbearable Lightness of Solitude*, în *History of Communism in Europe, vol. 2 – 2011, Avatars of Intellectuals under Communism*, Zeta books, Bucharest, 2011, pp. 323-344.
- ix Dan Petrescu: „...ajungem din nou la enigma pasivității românești; eu am încercat s-o explic prin întinsa rețea a corupției care face ca destul de puțini români să dorească o schimbare reală; dar mă gândesc acum că trebuie să luăm în calcul și un anume factor inexplicabil, irațional... /.../ dat fiind că și noi ne aflăm în regim carceral, beneficiind în plus și de experiența de la Pitești, ne putem lipsi și de paznici, ne supraveghem tot noi între noi...” [5, p. 195-196].
- x Sanda Stolojan, *Scrisori din România – Paul Goma dezvăluie universul lagărului de concentrare român*, în „Gazette de Lausanne” nr. 260, 8 noiembrie 1976 [după 1, p. 83].
- xi v. Flori Bălănescu, „*Totul despre 15 noiembrie 1987*”, în „Timpul”, dec. 2005.
- xii „...situația din România are un soi de urgență, impune găsirea unor soluții în mod rapid încât, dacă intelectualii se vor mai deroba prin tergiversări și deliberări îndelungi, se vor declasa, se vor compromite, iar opera lor, ultima salvare, va întâlni doar urechi surde, total nepregătite s-o mai înțeleagă sau s-o mai guste... Cât despre cei care se vor trezi post festum, ca să facă paradă de «șopârlele» pe care le-au strecurat ei de-a lungul perioadei de restriște, ce să mai vorbim?” [5, p. 211].
- xiii Vezi și „...vreau să ajung la condiționarea la care cenzura îi determină pe intelectuali; toți cei care au ceva de spus astăzi la noi (firește, altceva decât ode oficiale), o fac având acest spectru în față: cenzura; tot ce calculează ei e în funcție de cenzură; adevăratul subiect sau personaj al operelor lor este cenzura (și nu mă gândesc doar la abilitățile specialiștilor în strecurarea de «șopârle»); cunoaștem amândoi intelectuali de primă mână care, fiind de părere că orice se poate spune astăzi la noi, cu condiția unei încifrări stilistice sau culturale, produc pagini la limita inteligibilului și-și limitează publicul la un număr de oameni pe care-i numeri pe degete.” [5, p. 96]
- xiv Pe 20 noiembrie 2013 s-au împlinit 36 de ani de când Paul Goma și familia sa au statut de azilanți politici în Franța (notă din dec. 2013).

# ISTORIA LITERATURII HISTORY OF LITERATURE

ALEXANDRU BURLACU  
Institutul de Filologie al AȘM

## MARCELA BENEĂ, UN SUFLET STINGHER

### ABSTRACT

Marcela Benea's poetry is modern, somewhat unusual for the literary arid climate of the seventies. It is discreet through an intimate note, it's purely feminine, it's a mark decisively personalized even from her editorial debut. Relatively small, her poetry, in its essential moments, is an expression of a sorrowful and lonely soul that totally disagrees with the fashion of the time. Her poetry is minor, closed like asceticism, masking the risk and fear of deconstructing a strong tradition of "stage poetry". It comes in counter with „engaged, militant poetry „. In terms of language, tone and sensitivity, it expresses a different age of poetry, better said, a transition to a new paradigm.

**Keywords:** minor poetry, inversion, intertextuality, idyllic pattern, modernist and postmodernist poetics.

### 1

Ceea ce trebuie remarcat din start e că, începând cu „Zestre” (1974), M. Benea va conferi poeziei sale un pronunțat caracter minor, nemiintâlnit la noi de la Magda Isanos și pe care e puțin probabil să o fi citit până la debutul editorial, dar cu care are mai multe afinități de spirit și tonalitate: „În casa asta-s eu,/ Și-i casa asta-n mine/ Și, Doamne, cât de rău/ Se uită toți la mine!..” („În casa asta-s eu..”). Copleșită de neliniștile unui „eu” în dialog cu „sinele”, cu „supra-eul” neprietenos, ea își vede „casa” bizară, într-o manieră insolită: „În casa asta toate sunt ciudate.../ Cooare zbor prin colțuri de ferestre.../ - Spre sud? Spre nord? Spre care anotimp?/ - În casa asta nu există timp/ Și toate sunt atât de ciudate” („Interior”).

O astfel de casă imaginară este construită, ineluctabil, din doruri și tristeți cenușii:



„Depart de tine/ Mi-am înălțat o casă/ din doruri și tristeți cenușii./ Am făcut-o cu fața/ spre dimineața/ în care ai să-mi vii./ Cu ușa mare și albastră/ ca ziua cea dintâi/ a întâlnirii noastre” („Depart de tine”).

Nota originală, ce o diferențiază favorabil de celelalte volume de debut, cum ar fi: „Naiul ploii” (1974) de Ludmila Sobiețchi, „Piața Diolei” (1974) de Leonida Lari și „La șezători” (1975) de Nina Josu e, în primul rând, în **arta intervertirii**:

„De-a **lungul dorului** merg cu fața spre nord...  
Merg spre **nordul inimii tale**” (subl. n. – Al. B.).

Limbajul din poezia erotică e, de regulă, delicat, ușor manierat: „Suflete pustiu,/ Spre care ploi iubirea-i îndreptată,/ De ești ecou al ierbilor uscate/ Și zborul zbuciumat de pasăre-nsetată?” („Sete”). Nou și sugestiv e cântecul ei pentru Manole, un poem cu statut de program în scrisul ei. Redimensionarea substanței mitice nu e, desigur, în asocierea creației cu ofranda benevolă și inevitabilă, principiu suprem al artei autentice, ci în reconsiderarea artei ca o permanentă înviere, o tinerețe fără bătrânețe a femeii sacrificate. Ceea ce surprinde în acest „mit mic” este răsturnarea perspectivei, de fapt, o rescriere a mitului primordial al iubirii (cu Orfeu și Euridice).

Neașteptată este schimbarea de perspectivă, inedită nu atât în „ce” spune „ars poetică” volumului, cât în „cum” spune: „Sunt Ana/ și te strig din toți pereții,/ frumos te strig pe nume/ și pe lacrima, rămasă a ta./ Manole, izvor fiind chiar,/ iubește-mă numai pe mine!// Ce dator îmi ești,/ ce dator.../ nu cu o mănăstire -/ mănăstire sunt eu!/ Cheamă-ți meșterii, Manole,/ pe buzele lor mai curge trădarea/ și teama,/ și încă ceva,/ ce nu poate iertat/ ca să fie - / zidește-i pe ei,/ ca să vezi - / zidiri de tine-ncepute/ odihnă și noapte n-au să aștepte,/ sub mâinile tale/ ruina-se-vor toate - / dovadă-a lașității,/ a lipsei de credință/ și de sincer respect pentru soațele lor.../ Manole, nu lumânări îmi aprinde, reînvie-mă tânără,/ așa, cum am fost,/ să mă zidești, iar și iar,/ în toate legendele/ și zidirile-acestui pământ,/ să nu mai murim,/ să nu mai murim” („Cântec pentru Manole”).

Marcela Benea construiește demonstrativ poezia din poncife, demodate de-a binelea. Contrar cutumelor vremii, „Cântec pentru Manole” este, cu adevărat, o „ars poetică”. Un ochi grăbit nu ar vedea în acest lucru mare ispravă, dar manuscrisele nu se editau fără „cânturile de rigoare”. Rescrierea mitului marchează un început de poezie nouă, pentru că de la demersul din „Zestre”, de la identificarea poetei cu Ana lui Manole, se repune în drepturile sale lirica feminină, valorile ei intime.

Delicat și sentimental, Grigore Vieru notează că „Marcela Benea ține în mână o floare. Cu ea încearcă să atingă cerul, încearcă să-l facă să tremure”. Și în continuare strecoară „incertitudinea” cu țintă evident polemică: „Cine știe, poate că asta și este adevărata poezie: să nu-l răstorni, ci să faci adâncul să tremure”. Este o revelație care incită imaginația. Dincolo de ideea că adevărata poezie implică și adevărata libertate, este în această afirmație și o ușoară persiflare a gigantismului planetar din poezia proletară a unor „ilegaliști” și oponenți vehemenți ai șaizeciștilor. Simplificând mult, am putea spune că acest gen de poezie, care elogia satul patriarhal, elementul etnografic, venea în contrasens flagrant cu elogiile unor trubaduri ai liricii proletare, de factura lui Em. Bucov, un Mihai Beniuc de

Basarabia, iar rusticitatea ei nu era decât un gest de sfidare a poeziei oficiale.

Originalitatea volumului e în partea în care poeta „nu este cu tot dinadinsul *țărăncă*” (Andrei Țurcanu). Marcela Benea nu face cor comun cu aezii care „mor de fericire”, ea vine să afirme dreptul la viața privată, la valorile intime. Iată de ce, în acest context, ea a avut „un destin literar neordinar”: „Un debut promițător, remarcă Andrei Țurcanu, și, mai ales, o primire entuziastă în presă. Un manuscris – primul ei manuscris! – făcut praf și pulbere de un redactor, care prin aceste mijloace (nu chiar atât de neobișnuite la noi) spera să-și păstreze intactă imaginea sulemenită de «primă vioară» a editurii. Apoi o tăcere de ani de zile, o claustrare benevolă în anonim”.<sup>1</sup>

Personajul liric trece printr-o serie de metamorfoze poetice, fiind rând pe rând Ana lui Manole, drăgaică sau zgrițuroaică, fecioară neîmblânzită, copilă (copil sălbatic), fată frumoasă, femeie îndrăgostită sau femeie nebună; alteori se vrea bărbat, se preschimbă în pește de aur, e lumină (soră cu lumina) ca, în ultimă instanță, să rămână, într-un final de poem, „brățară de lumină... pe mâna cea albă a zilei”.

Începând cu „Cântec pentru Manole” și până la „Monologul luminii” (care încheie volumul), poeta etaleză la tot pasul „comori de lumină din suflet”: „Pregătește-ți sufletul/ pentru cea de-a doua față a luminii;/ las-o să intre în tine,/ să te răscolească adânc - / ai s-auzi îngeri în ceruri plângând - / lacrima lor te va lumina/ până-n unghii,/ ci să nu-ți pese de lacrima lor - / noaptea sufletu-aprins/ lasă-l pe marginea ferestrei/ și cântă - / multă lume te va privi uluită,/ va clătina din cap/ și te va crede pierdută./ Dar, până la urmă,/ va trece și unul/ ce te va recunoaște/ și va-ndrăgi sufletul tău/ de ne-mblânzită fecioară - / încrede-te-n el/ și în cea de-a doua față-a luminii.// Candidă,/ steaua ta te privește în ochi,/ cântă mai departe:/ comori de lumină/ din suflet dezgropi./ Cântă mai departe!..” („Cântă mai departe!”).

Sensibilitatea este, ca la modernității interbelice, tributară armoniei, modelului idilic al unei dragoste amânate, mereu neîmplinite. Cele mai multe poeme erotice au în substratul lor mituri, motive folclorice sau credințe cu balauri și Feți-Frumoși, zâne și îngeri, care, reinterpretate, dau senzația unei trăiri totale:

„Astă noapte  
pe spinarea pajurii  
am zburat la fereastra ta,  
de ți-am vegheat somnul.  
În drum spre tine  
pajura  
mi-a înghițit pulpele de la picioare.  
La întoarcere  
mi-a cerut din nou carne dulce.  
Mi-am tăiat sânii –  
știu: de-atâta dor  
îmi vor crește alții, la loc,  
pentru un nou zbor”  
(„Dor”)

Simpatic prin naivitatea nejuțată este și poemul „Moara”, în care se caligrafiază hiperbolic o stare de suflet: „De la o vreme/ moara din marginea satului/ nu mai măcina./ Nu se știe ce vrăjitoare/ i-a luat apele,/ uscând lopețile din gărlă// Cineva a arătat cu degetul spre mine,/ strigându-mi: „Zgrițuroaică!”// Am plâns toată noaptea// Dimineața moara s-a pornit”. Maniera eliptică, de fină execuție a poantei, constituie o modalitate preferată, cultivată programatic pe tot parcursul creației.

Poeemele ei se rețin prin expresii inedite, prin prospețimea și intensitatea sentimentului. Remarcabilă e modernitatea manierei în care se plasticizează râsul și plânsul, armonia sufletelor averse de dragoste, antrenate în ritmul dansului bizar al toamnei: „Cine râde aici?/ Și dansul acesta bizar al cui e?/ Copacii alunecă-n aur cu frunze cu tot - / potop de belșug e și de toamnă potop./ Nu știu cine râde și cheamă pădurea la dans - /suflete averse de dragoste/ își caută în frunze și-n fructe balans...// E aproape plecarea/ și păsări se scaldă în lacrima ta.../ Pură e pasărea,/ ce își moaie aripa în lacrima ta/ și nu-ți mai e frică de pace:/ aduni plânsul și râsul/ sub aceleași pleoape de sare,/ culegi somnul ce de mult/ printre stele-i pierdut,/ iar dansul acesta, bizar și durut,/ își scutură pașii mărunți/ în albe petreceri de nunți” („Cine râde?”).

Într-un alt poem, „Sufletul acesta...”, dragostea, în stil nichitastănescian, e împărțită felii-felii: „...sufletu-mi se va preface-n dans/ Și-n stele ce veghează pacea lunii.../ O, sufletul acesta-nălțat de sfinte bucurii/ Se-mparte-n hrinci de dragoste – felii-felii...”.

Poezia descinde din modelele bacoviene, argheziene sau bliagene în formule ușor individualizate: „... Mă vreau un dans, un dans sălbatic și ciudat,/ Toți îngerii din mine să-i umplu de păcat”. Jocul dionisiac din „Poeemele luminii” alternează cu teama bliagiană de a părăsi lumina, de unde o altă rescriere personalizată cu revelația cumplitei groaze de moarte: „Lumină,/ sora mea de viață și moarte,/ sărbătorită de soare,/ înspăimântă-te/ de cumplita mea groază de moarte...” („Lumină de iunie”).

Talentul Marceliei Benea se dezvăluie plenar în poeme ca acestea: „Sunt eu în casa asta/ Și așteptarea mea./ Acum deschid fereastra,/ Să intre cine vrea!// Pereții ăștia goi/ Își caută portrete./ Din voi, cine din voi/ Rămâne în perete?// Femeie am să fiu/ De așteptări buimacă,/ Însă mă fac sicriu/ Și-nchid ce n-o să-mi placă!// Și am să fiu bărbat,/ Ca să urăsc cinsti,/ Când ținte o să bat/ La tot ce am iubit...// Sunt eu în casa asta/ Și mai e cineva.../ N-am să închid fereastra - / Va rămânea ori ba?” („În casa asta-s eu...”). Modele ale modernismului interbelic constituie surse catalitice în afirmarea poezilor șaptezeciști, remarcabili prin exuberanța lor juvenilă, e adevărat, total absentă la Marcela Benea.

## 2

„**Poveste neterminată**” (1988) reia subiectele din spațiul rustic privilegiate în volumul de debut. Deosebirea esențială în interpretarea lor stă în limbaj. Nostalgia după timpul adolescenței sunt acum turnate în expresii și tipare mai căutate. Poeta „țărăncă” metaforizează, uneori hiperbolizează, mult mai îndrăzneț în transfigurarea spațiului rustic. Limbajul din poezia minoră este aplicat într-o manieră ce amintește de picturile abstracte cu motive cotidiene, foarte concrete: ploaie, semănat, pârgh: „Ca pe niște ha-

muri/ ține țăranul în mâini/ ale soarelui raze - / calul de aur/ va zbura îndelung/ peste inima de lapte/ a mirelui,/ până o va întări,/ până va fi tocmai bună/ de dus la moara de diamant/ a miresei” („Pârg”). Această manieră de expresie alternează cu limbajul tranzitiv, declarativ din „Sunt țărancă”: „Sunt țărancă eu - / ca mama, ca bunica,/ aceleași brazde m-au crescut,/ primăveri și ani la rândul m-au ținut/ cu pâinea lor stropită cu sudoare...// Și de-s țărancă, mă mândresc/ și-mi pare/ că soarele la țară e mai mare/ și că se rupe și răsare/ de la brâul lanului de grâu”.

Și cu acest volum autoarea ar vrea să demonstreze că rămâne țărancă din „Zestre”, doar haina poeziei își schimbă, inventând o poveste neîncheiată. Deloc întâmplător, cartea debutează cu o altă „ars poetica” în care poeta, mergând la „munte”, la „mare”, își caută vocea care să o prindă: „M-a cuprins spaima/ tot privind în străine oglinzi/ și disperată-am strigat: Acesta nu-i cântecul meu!/ Nu-i al meu!” („Cântând”).

Marcela Benea are conștiința că, „tot privind în străine oglinzi”, nu și-a găsit cântecul său. Și aici sursa inspirației („cântecul ce-l căutam”) rămâne satul de baștină. Fascinată de evenimentele ritualice, de bucuriile și tristețile sătenilor, de bătrânul salcâm, măicuța bătrână, copilul, păpușa de cârpe, poeta încearcă o reanimare a copilăriei: „Iată cărarea ce leagă cirezile satului,/ iată lanul de grâu, trezit/ de boarea întremătoare, de vânt,/ iată drumul pe care sătenii, fără răgaz,/ își duc când bucuriile nunțiilor,/ când carul cu viața, trecută în alt orizont.// Aici m-am oprit. Aici am pornit să cânt,/ la răscruce de drumuri:/ și picura sânge din coarnele boilor,/ și albina, și cucul, și priveghetoarea/ din bătrânul salcâm mi-au reluat viersul,/ zicându-l plângând, ca și cum/ eram așteptată din vremi de demult,/ iar în inima dorului/ prinseră-a crește ciulini/ în loc de porumb.// Lângă fântână, văzui o măicuță oftând - / avea umeri tociți de necazuri/ ce a tot dus pe pământ;/ și un copil, fluturându-mi în față/ râsul lui, mirosind a iarbă, a aer de-acasă/ și atunci recunoscui cântecul ce-l căutam/ și l-am zis înainte, și l-am zis,/ de parcă nu cântam eu, ci tot neamul/ mi-l puse la buze îngerul satului meu”. Este o încercare de restaurare a poeziei mimetice, în care se complăce în postura de țărancă, a modelului idilic semănătorist resuscitat la o altă etapă. Dar nu aici e partea durabilă a volumului.

Valoarea poeziei Marceli Benea e în verva de cuvinte simple, iar voluptatea intimă e alimentată, de regulă, de amintiri ca în „Inima arcașului”, o reinterpretare personalizată a posedării, cuceriri ființei îndrăgite. Vânătoarea, în contra gestului arhetipal, e pornită de cea pe care o țintise arcașul. Acum suferinda care tânjește după inima arcașului, în loc de arc și săgeată, aplică farmecul cântului, înfășurându-și imaginar „prada” cu sufletul: „Vântul ce te înfășoară/ și îți cântă un cântec de dragoste/ e sufletul meu, care nu te-a uitat./ E sufletul meu, tânjind/ după inima arcașului/ cea fără frică,/ cea care-și urcă sângele,/ violent,/ dintr-un strat/ în alt strat,/ dintr-un veac în altul,/ până se umple rana,/ rămasă a mea,/ deschisă,/ și din care îți cânt acum/ acest psalm străbun/ și de dragoste”.

Dragostea veche cât lumea este o rană deschisă, iar imnul ei se iscă din suferința imposibilei cuceriri. De regulă, poeziile comunică între ele, tot așa cum dialoghează volum cu volum. Aceiași tortură cu arcașul e reluată obsesiv: „Tu, ce-n bătaia săgeții stăteai/ ca în fața oglinzii,/ zicând frate și spinului,/ unde ești?” („Cheia vrăjită”). Versul „Tu, ce-n bătaia săgeții stăteai” poate fi lecturat în sens direct, dar, înțeles la figurat, „săgeata” trimite la miticul Eros, pentru că nu altceva ar sugera starea simbolică: a sta

în bătaia săgeții ca în fața oglinzii. Printr-o inducție poetică, dacă se poate spune așa, se magnetizează, se simbolizează și „oglinđa”, și „spinul”. Aceleași metamorfoze se produc cu „ochiul etern” (cerul, ochiul lui Dumnezeu) cu semnificații benefice până la „ochiul sticlos” ( un ochi de vasilisc) care caută spre noi, spre „hăul în care agonizăm”.

Jorge Luis Borges spunea că nu există decât un număr limitat de metafore primordiale și că astăzi un poet bun este acela ale cărui metafore „iau prin surprindere”. Ceea ce surprinde la Marcela Benea e că, de exemplu, miticul centaur își află echivalentul în fabuloasa „...mioară năzdrăvană/ jumătate-zeie,/ jumătate-femeie”. Ciulinul și spinul, asociate cu răul existențial, exprimă esența supremă a ființei umane care vrea prin iubire să schimbe lumea: „Aș vrea să pot vorbi despre om,/ despre cel pătimaș îndrăgostit/ de a trandafirului floare,/ dar care, fără frică/ fără oroare,/ sărută și veninosul lui spin/ cu aceeași nestăvilită ardoare”(„Aș vrea să pot vorbi despre om...”) sau: „...în inima dorului/ prinse a crește ciulinii” („Cântând”). În „Scara somnului” oglinda fermecătoare are altă încărcătură, reflectând magic un destin pe calea dorului, în stilul poeziei moderne, spre nordul inimii: „Răzvrătită oglinďă./ Nisipuri mânate de dorul/ unui suflet toată viața stingher./ De pe creasta dezlănțuită, de val,/ a suferinței sirenă, în doliu,/ îți cântă un psalm boreal.// Scara somnului pe care cobori/ se clatină în ape de vis - / din adânc de ființă,/ din al măduvei nor,/ spaima cearșaful își flutură.// ...La căpătâi, privindu-te fix,/ singurătatea îți mângâie părul”.

Mai cu seamă poezia imaginarului narcisic e marcată de insolitul intervertirilor, de libertatea fanteziei. Scriitura ia drumul „poeziei pure”, la care se ajunge doar experimentând îndrăzneț: „Deschide fereastra cea limpede/ a cugetului fără somn,/ și a inimii fereastră deschide - / cuib ciocârliă să-și facă/ în iarba sângelui tău” („Către tine, strigățul meu”). Poeta vrea să surprindă, să epateze cu imagini ușor alambicate, preferând în locul firescului artificiu. E un stil manierat, care o prinde ca și în acest vers: „cu a inimii neadormită ureche” („Erai talpa luminoasă a zilei”), un vers dintr-un superb poem: „Erai talpa luminoasă a zilei/ ce-mi călca ochiul mereu în mirare,/ fără a-l strivi,/ fără a-i răni curiozitatea,/ cea cu sufletul totdeauna la gură”. Dar autoarea nu insistă în această direcție.

Alteori Benea încearcă să probeze, pe poezia rustică, hainele gigantismului, ușor baroc. E un fel de manierism care surprinde raporturi și corespondențe noi: „Vine Taurul, boncăluind/ cu capul în pământ,/ aruncă de partea cealaltă a sferei/ al iernii trup somnoros,/ în zorii zilei, izbește cu coarnele/ în porțile după care se răsucesce/ țaranul în fumul țigării - / cu tot cu femeie îl scoate din casă/ și pornesc împreună la câmp.// Răbdător și blând,/ merge din urma semănătorii:/ cum lapții peștelui/ înfășoară icrele din stufării/ făcându-le apte de rod,/ tot așa și el, cu aburul nărilor,/ învăluie bobul de grâu,/ dându-i siguranța-nmulțirii” („Semănat”). „Zgripturoaica” din poemul „Moara” se metamorfozează în Drăgaica, „aducătoarea de ploaie”: „...Bătătorite-s cărările sângelui meu/ de tălpile tale desculțe,/ parcă și astăzi mai treci prin el - / căprioară cu stea în frunte”//...Abia spre seară se-ntâmplă miracolul:/ ochiul etern irupe în lacrimi,/ ouă de rândunici cernând în poala grădini -/ albă ca varul, înfîgi cuțitul în pragul tinzii,/ ca și cum l-ai împlânta într-o fiară./ Se îneacă primejdia./ Aripa ploii învăluie satul/ și bucuria ta nu poate fi pusă/ pe niciun cântar!” („Aducătoarea de ploaie”). O întorsătură

insoțită a poeziei „sufletului stingher”, o altă ipostază care o pune în lumină favorabilă.

Poetizarea spațiului rural este, la prima vedere, un reflex al modelului idilic, un construct imaginar anacronic, mereu prezent în poezia șaptezeciştilor, dar care, paradoxal, la Marcela Benea, nu e condamnată: „Lăudat fie Soarele-Zeu/ ce devreme și cu tragere de inimă/ și-a-nfoiat ale razelor pene/ și s-a pus de-a clocit/ Oul-cel-Sfânt-de-pământ! -/ Înaltă a crescut iarba în văi, și mustoasă,/ încât nu se vede din ea cocostârcul,/ ce-și caută lemn pentru casă”, încheind „Povestea neterminată”. Gestul ritualic ar trebui să scoată cititorul din vraja lumii cu „codri cu dor”, unde „țâșnesc ape neîncepte și dulci,/ bune pentru descântec/ și pentru spălat memoria și alte răni,/ mai adânci”. O răsturnare de situație: modelul idilic e subminat de poanta poemului cu ape bune „pentru spălat memoria și alte răni,/ mai adânci”. Într-un alt plan, în construcția volumului, o „poveste neterminată” cu mankurtizarea.

### 3

Cu cea de a treia carte, „**Evadare din frescă**” (2008), poeta, în câteva poeme, ar vrea să se desprindă de portretul de grup al șaptezeciştilor. Aflându-se în a doua tinerețe, ea spune că vine dintr-o altă lume, unde „în pumn de cenușă răsare iubirea,/ ciocârliă străpunge ochiul divin/ și Dumnezeu nu se supără” („Acolo, de unde eu vin...”) și aceasta chiar dacă, în „Poveste neterminată”, ea rămânea „închisă în așteptare/ ca-ntr-o colivie/ atârnată de o rază de soare”. Lumea virtuală, în care intră acum, e „un ținut populat de poeme” („Un poet, poate Borges”).

Imaginarul e conturat în „legături” livrești, iar fiecare poem e conceput ca un fragment de frescă a unei lumi bizare. Călătoria inițiată începe cu un trecător rătăcit în drum spre „castel”. Iată aici, „O mână scrie: Kafka”: „Strigăte – nu sunt de bucurie,/ umbre – nu sunt ale zilei,/ șoapte – nu sunt de dragoste - / drum îmbrăcat în pericole./ Iar când un trecător rătăcit,/ îngrijorat, întreabă/ încotro s-o apuce,/ o mână tremurătoare/ scrie pe cenușa trotuarului:/ KAFKA”.

Poemul se lecturează cu texte livrești sau cu „textul lumii”. Astfel destinul lui Gregory Lemarshall, artistul cu voce de înger, stins din viață la numai 24 de ani, constituie un pretext de rememorare (în „legătură directă”) a lui Leonard Tuchilatu, poet de excepție, decedat la aceeași vârstă în situații similare. Într-o definiție poetică, dacă moartea ar fi evaporare, eter nevăzut, „o urmă uimitoare pe cer, diafană -/ cu privirile ridicate să stăm,/ cu admirația aprinsă pe chipuri/ desfăcându-se ca un trandafir dimineața” și „dacă moartea ar fi așa cum noi o dorim,/ atunci nu am vărsa săratele lacrimi,/ nu am urla în singurătatea/ unde nimeni nu ne aude,/ iar cel care scump ne-a fost/ nu ar mai fi un străin...”, dacă „moartea ar fi candoarea unui cântec/ de adolescent la prima sa dragoste!”, nu i-am mai zice morții „odioasa, sinistra, doamna cu coasa...” („Dacă moartea nu ar fi moarte”).

Totul se află în strânsă interacțiune. Un text ca „Adolescența” trimite la alte texte în care întrezărești umbra lui Blaga: „Trup rămușor înflorind/ chiar din prima secundă a primăverii,/ maci, răspândeți prin finele vene,/ cu petale de jar îmbrăcați,/ voi cântați neconținut/ și nu mă lăsați să adorm?/ Prieteni de joacă, vă întreb și pe voi,/ porțile

voastre seamănă cu porțile mele?/ Zilele voastre au tresăriri de trandafir/ la fel ca zilele mele?/ Năbădăioase capricii împletesc/ răsul și plânsul,/ bucuria cu întristarea?/ Iezi nebunatici, aureolați de lumină,/ și prin grădinile voastre se zbenguie,/ pătulind secara gingașă,/ înrouată în zori?/ Alerg așa, cu întrebările-n față.../ A cui e oare privirea aceasta duioasă,/ mlădiosul trup, glasul sfios?/ A cui e căldura tremurătoare,/ tremurătoare și minunată?”

În „Eternul mort” sufletul stingher plânge în liniște marea dragoste pierdută și „pentru că l-am iubit,/ pentru că încă-l iubesc,/ cu absența lui îmi acopăr/ lutul zilelor,/ trier grâul de pe îndureratele lanuri,/ coc pâinea în mare taină/ și la masa tăcerii/ cu frații mei, pinii,/ plâng eternul mort/ și nu aș vrea să mai plece”. Aici apare un nume, un glas-cerșetor, dincolo un neștiut „cu-n burete în mână/ din umbră pândind”, un drum dispărut.

Autoarea „neconținut deseneză” muntele, marea, pași, „cumpăna îmbătrânită a deznădejdi”, contraste, reliefuri deluroase ale memoriei, peisaje ale sufletului autumnal etc. Cartea „Evadare din frescă” amintește de un șantier: „Oboseală acumulată în trup,/ depozit de insomnii,/ gânduri,/ imaginație,/ lucrând pe șantierul/ unei lumi inexistente” („Șantier”). Cu „înnegurate amintiri” ea dă de goluri, unde „a locuit odată speranța”, i se amestecă „anotimpurile” și acum toate le confundă. În absența cuvintelor, frigul învăluie sufletul stingher: „Altcineva îmbracă vestea cea bună,/ a altcuiva e fericirea acum,/ trandafirii promițători de iluzii/ împodobesc alte brațe,/ alte grădini” („Grădini cu păuni”). Omul rămâne singur, „foarte singur între munți de durere” și „mări de lacrimi”, iar viața lui, „o linie dreaptă,/ un cablu/ pe care rândunica nu se așează să cânte” („O linie dreaptă”), bandajul pe răni e „cu neputință de pus” („Alături”).

Tristeți și răni sufletești se reiau de la un poem la altul. Alteori ea se alătură lui Ghilgameș, când e pregătită pentru miracol, când e cu gândul la curajul lui Marin Sorescu pe patul de moarte. Dar și aici dăm de accidente poetice eclecticice. O selecție riguroasă nu trece peste poezii care nu fac corp comun cu lumea nouă. Câteva texte o întorc „acasă, la Văratice”, revin obsesii mai vechi și o laudă țaranului în cel mai direct stil: „Despre tine, țaranule drag,/ nu mai e modern să se scrie,/ de parcă pâinea ar crește așa,/ din senin/ dintr-un tratat științific/ sau din hard-discul unui calculator.// Acum mă las pradă criticii,/ disprețului unora, purtători/ de semețe armuri metafizice/ și-mi recunosc, fără jenă,/ profunda, îndelungata-mi rudenie/ cu cea a sângelui tău,/ ce poartă mireasma integră,/ bogată, a țărânei” („Despre tine, țaranule, despre primăvară”).

Contrastele între toamne și primăveri, între viață și moarte, ne duc cu gândul la noaptea polară, la bolovani de antracit: „Noapte polară deasupra,/ noapte nesfârșită-n adâncuri,/ ninsoare prăfoasă a obscurii lumini/ în suflet viscolind, în plămâni -/ bolovani de antracit, rostogolindu-se, grei,/ peste zile și ani...” („Noapte polară, bolovani de antracit”).

Spre sfârșit de călătorie prin infern și paradis, personajul liric declară: „Îți spun că nu am fost decât martor/ al vieții și morții”, „un martor zguduit și copleșit” („Martor”), având în vis presentimentul că a ajuns pe insula lui Eutanasiu.

Cu adevărat: „Feriți cei ce aud gura lui Dumnezeu cum vorbește”, este și sfârșitul unei „ars poetica” din prefața la „Evadare din frescă”, revelatorie pentru scrisul din ultimul timp al poetei. Ana din „Cântec pentru Manole”, reînviată, zidită „iară și iar”

după „povestea neterminată” declară cu bucurie: „Acum știu că sunt vie,/ îngerul meu păzitor s-a trezit în sfârșit -/ aud nuiua lui de argint cu putere lovind/ ale morții lacome mâini:/ pe mine mă apără”.

Autocaracterizarea e dezarmant de sinceră și exactă: „De mine în mine însămi izolată mereu,/ bolnavă de-ale copilăriei copleșitoare-amintiri,/ cu avangardismul tangențe nu am,/ mai ales că pe inima mea,/ rădăcini nesfârșite înfipite/ într-un mileniu trecut,/ adesea se pune câte-un cântec lent,/ franțuzesc și de dragoste,/ cum să cred că am ceva comun cu Poeții,/ cum să îndrăznesc să deschid/ a sublimului ușă de aur și să-l supun?// Sublimul n-a fost rob niciodată!”.

Într-o serie de definiții de ultimă oră, poezia e „mahnă înrădăcinată/ într-un sol al tăcerii”, „pustiu, cultivându-și asiduu ciulinii -/ rime hoinare, căutându-și un sobru poet,/ unul cât se poate de dur”. Într-o altă viziune descoperim: „Poezie e în cărțile altora,/ pasărea-liră etalându-și penajul/ pe pagina albă ca-ntr-o grădină regală,/ Niagara e poezia, visată cascadă/ pe care nu am văzut-o,/ boala de care mă bucur,/ invocare fără sfârșit,/ anotimp profund din care/ nu vreau să mai plec,/ potop de cuvinte, legate amețitor între ele,/ viață fără de moarte,// gura lui Dumnezeu vorbind totdeauna în versuri”.

În comparație cu poeții fericiți, „ocrotiți de cuvinte ca de armate de îngeri”, ea, cu o rară modestie, crede că nu se poate mândri decât cu trandafirul chinezesc: „când îi șterg de praf frunzele verzi/ e ca și cum aş mângâia ieroglifile/ neînțelese ale lui Confucius/ și mă gândesc la tot ce e bine/ pentru o țărancă plecată/ dintr-un sat cu nume văratic;// tot bine e și când se întâmplă/ să ascult ritmuri latino/ iar trandafirii lui Borges iau foc,/ atunci gândul mă duce/ la veacul încuiat în singurătate al lui Marquez,/ veac în care dacă hotărâți și noi am intra,/ lașitatea și pizma/ s-ar afla un timp în repaus”.

Vorbind despre alte lucruri, ea e bolnavă încontinuu de poezie: „Încerc să nu mă gândesc la poezie,/ dar tot roasă pe dinăuntru rămân,/ fiindcă a ei incurabilă boală/ nu pe mine m-a cercetat, ci pe alții/ cu talentu-n zenit,/ poezie în care îți vine să mori,/ regăsindu-te tu pe tine însăși/ așa cum nu ai fost niciodată -/ împlinită” („Despre mine, poezie, poeți și alte lucruri”). Sentimentul insatisfacției este încercat, de regulă, de poeții de talent. Probabil de aici și lungile-prelungile tăceri ale „sufletului stingher”, care este Marcela Benea.



OXANA GHERMAN  
Institutul de Filologie al AȘM

## ROMANUL ZBOR FRÂNT DE VLADIMIR BEȘLEAGĂ ÎN EXEGEZA LITERARĂ

### ABSTRACT

In this article the author examines the literary criticisms of the novel *Zbor frânt* by Vladimir Beșleaga, who is a representative writer of Romanian literature from Bessarabia. The article shows some critics' opinions about the novel's poetics, its conflict's nature and the novelty of the protagonist. The author also demonstrates that the novel was interpreted in a distorted way, i.e. from a monological perspective. The author of the study insists on a dialogical view.

**Keywords:** interpretation, analysis novel, psychological novel, involuntary memory, stream of consciousness, narrative techniques, national identity, dialogism.

**N**outatea romanului la data apariției era atât de evidentă, încât chiar primele fragmente (publicate în hebdomadarul „Cultura”, iulie 1966) au suscitac ecuri prompte. Mai întâi reacția a venit din partea prozatorilor. Vasile Vasilache, fascinat de perspectiva psihologică a scenelor, elogia modalitățile insolite de abordare a războiului. Colegul de breaslă era entuziasmat de transfigurarea simbolică a evenimentului devenit fapt de conștiință. Desigur, demersul susținea viziunea inedită, total diferită de alte interpretări ale războiului. În legătură directă cu aceasta, Beșleagă avea probleme cu cenzura. Așa, de exemplu, autorului i se ceruse să micșoreze vârsta protagonistului cu doi ani, pentru a minimaliza posibilitatea lui de a fi acționat conștient, deliberat, astfel încât faptele sale să pară eroice, dar totodată inocente, naive chiar. În spiritul preceptelor ideologice ale timpului, copilul trebuia să fie un erou. De altfel, în manualele școlare Isai a fost văzut ca un cercetaș. Nu întâmplător, i se făceau și alte obiecții, cum ar fi: „eroul dumitale procedează mult mai matur decât vârsta ce-o are! Dar gândurile aceluia băiețaș simpatic sunt mai curând ale unui om adult etc.” Sau o altă observație și mai amenințătoare: „Ce-i cu acest personaj care se tot zbate între un mal și celălalt mal și nu se astâmpără odată? Ce vrea să spună autorul despre tatăl lui, care a fost arestat într-o noapte, dus de nu s-a mai știut de el nimic? Ce apă era aceea de peste care vorbi acel tată cu sora lui de dincolo, și încă nu așa, ci prin cântec, ca

să înșele vigilența grănicerilor? Toți voi de acolo sunteți niște naționaliști: și Busuioc, și Vasilache, și dumneata... Ce, nu pricepem noi că în cartea dumată nu e vorba de Nistru, așa cum încerci să mă convingi, de Prut este vorba, toți numai peste Prut vă uitați..." [5, p. 7-8]. Acesta era contextul așa-zisei „lupte ideologice”. Iată de ce romanul era conceput ca o transfigurare artistică a războiului.

Critica era concentrată asupra evenimentelor și efectelor acestora asupra eroului. Ilustrativă este afirmația lui Ion Ciocanu: „Romanul *Zbor frânt* de V. Beșleagă e o carte izbucnită din măduva însăși a unui moment-cheie al Marelui Război pentru apărarea Patriei, concretizat în procesul de mutilare fizică și, mai ales, sufletească a unui copil, de pustiire a unui sat de oameni pașnici, Nistrul devenind, la un moment dat, hotar între sat și oamenii acestuia, evacuați pe celălalt mal” [7, p. 28-31]. Ceea ce constată exegetul este seria de probleme sociale pe care le ilustrează romanul. De reținut ambiguitatea din perspectiva zilei de azi, a termenilor: „pustiire”, „mutilarea sufletească”, Nistrul-hotar, dezmembrarea familiilor.

Un critic de orientare cu adevărat estetică, Mihai Cimpoi, remarcă: „Proza de război stă sub semnul faptelor; invenția artistică apare minimă, fiindcă este, de obicei, inferioară grandorii și semnificației lor... Pe Vladimir Beșleagă nu-l preocupă înlănțuirea dramatică a faptelor...”. Totuși, în apărarea romanului, exegetul face următoarele concluzii: „Romanul *Zbor frânt*, în care Marele Război pentru Apărarea Patriei e redat cu măiestrie de către un contemporan (de unde și prospețimea viziunii artistice), se înscrie printre cele mai de seamă opere ale literaturii sovietice moldovenești” [7, p. 37, 40]. Ideea că *Zbor frânt* este expresia realităților Marelui Război este contrazisă de conținutul cărții. În text, așa cum observase inițial Cimpoi, sunt prea puține acțiuni militare comparativ cu densitatea acestora în proza de război, iar rolul lor în declanșarea și rezolvarea conflictului (care este unul interior) e minor. Dar și particularitățile protagonistului nu se potrivesc unui erou de război. De aceea consensul mai multor considerații critice vizavi de încadrarea romanului *Zbor frânt* în proza de război și pe atunci stârnea suspiciuni. Fiind foarte vigilentă, critica moscovită a sesizat imediat discrepanțele: „Multe lucruri în destăinuirile lui Isai despre destinul său de tânăr cercetaș sunt prea complicate, învăluite într-o pâclă a indefinitului de ceva bolnăvicios... În *Zbor frânt* la fiecă pas parcă te ciocnești de idei rătăcite ale autorului, fapt regretabil, deoarece dintr-o astfel de zugrăvire a vitejiei militare autorul, cu toată originalitatea aparentă a manierei sale, câștigă puțin, câștigă în amănunte, dar pierde în esențial” (I. Kozlov, 1970). În legătură cu aceste obiecții, Andrei Hropotinschi se întreba: „oare critica literară din republică nu s-a prea întrecut cu măsura, planând prea sus deasupra realității zugrăvite în roman?” [4, p. 40-41] Ca să aplaneze situația, exegetul se întreba: „Sau poate într-adevăr pentru criticul rus erau prea străine și neînțelese acele idei pe care autorul le-a strecurat în subtext? Dar progresul în literatură poate fi atins doar prin experimentări temerare. De ce n-am accepta acest roman ca un experiment sănătos, chemat să afirme o idee umanistă?” [*idem*] Ca și alți colegi ai săi, Hropotinschi a sesizat că romanul lui Beșleagă venea dintr-o cu totul altă concepție decât cea umanist-socialistă, deconspirarea căreia îi reducea considerabil șansele de publicare.

Interpretarea romanului ca proză de război a salvat aparențele în fața cenzurii, dar a fost ca o primă verigă în lanțul deformărilor. Un bun exemplu e accepția că *Zbor frânt*

este un roman al aventurii. Ea a pornit de la ideea că „peripețiile micului erou constituie nucleul de bază al romanului”. Focalizarea pe acțiunile personajului în contextul războiului a dus la interpretări eronate: „Prin urgență, încercări și primejdii ale unui timp de război, trece băiețandru de la sat Isai, eroul principal al romanului. El săvârșește o faptă militară eroică: devine cercetaș, permanent strecurându-se în tabăra dușmană” [7, p. 40]. Cu o asemenea interpretare opera lui Beșleagă a fost inclusă în manualele școlare.

Ca roman al aventurii, *Zbor frânt* ar fi trebuit să conțină mai multă imaginație, imprevizibilitate, hazard, motivarea eroului aflându-se în plăcerea de a lua parte la întâmplări neprevăzute. În realitate, implicarea lui Isai în evenimentele de război nu este stimulată de dorința lui de a participa la luptă sau de setea lui de aventură, ci de necesitatea morală de a-și găsi fratele. Aflându-se în mijlocul operațiunilor militare, el rămâne preocupat de interese pur cotidiene. Romanul este o transfigurare a situației mitice a căutării. Substanța lui etică trimite la motivele folclorului nostru, la poveștile populare pline de eroi care pornesc pe drumul aventurii nu de dragul ei însăși, ci în căutarea persoanelor apropiate.

Neînțelegerea esenței romanului a dus la erori în stabilirea tipologiei acestuia. Opinia conform căreia *Zbor frânt* conține trăsăturile unui roman de atmosferă devine fundamentală: „Dând reacțiilor eroilor (ne referim și la bunelul lui Isai) rezonanțe extraordinare, V. Beșleagă surprinde însăși atmosfera războiului fascist...” Se remarcă noua modalitate de conturare a lumii artistice în roman – prin manifestările, atitudinile, simțurile și reacțiile personajelor. Totul e perceput prin interioritatea eroului. Senzația este „o modalitate de interceptare a lumii” spune V. Vasilache [7, p. 27]. Viziunea aceasta este împărtășită și de Gheorghe Chira, care remarcă semnificația amintirilor în crearea atmosferei: „Romanul lui V. Beșleagă este o operă de atmosferă. Pe de altă parte, asistăm, compozițional vorbind, la fragmentarea unui val continuu de amintiri. Amintirile dobândesc unei proze de atmosferă (cel puțin în parte) o prezență palpabilă, dureros de apropiată de reprezentările noastre”. Evocarea evenimentelor intime în *Zbor frânt* se realizează prin simțuri, reacții la stimuli, fapt ce intensifică implicarea spirituală a cititorului. Dacă esența romanului ar fi constat, într-adevăr, în zugrăvirea realităților din război, atunci s-ar fi putut vorbi, cu siguranță, de un roman de atmosferă.

S-a probat și ideea că *Zbor frânt* este un roman-destin. Atunci când adoptă această perspectivă de abordare, Nicolae Bilețchi se axează pe raportul om-timp: „În locul romanului panoramic care, în forma lui de atunci, cultiva ideea trecerii omului prin timp, scriitorul preferă romanul-destin care dă senzația adevăratei treceri a timpului prin om” [7, p. 86]. Ceea ce vrea să spună criticul, și aici are dreptate, este faptul că timpul în *Zbor frânt* nu mai este unul istoric, obiectiv, al evenimentelor de război, ci este un timp subiectiv, al evenimentelor de conștiință. Protagonistul nu este un personaj-pacient care suferă modificări rezultate de evenimente exterioare, ci mai degrabă un agent care le asimilează, le trăiește și le exteriorizează (într-un discurs subiectiv). Dacă romanul-destin este unul obiectiv, ce desfășoară masiv, cronologic evenimentele cruciale (exterioare) ale existenței unui personaj, atunci prin factura lui, *Zbor frânt* nu confirmă statutul unui asemenea tip. De fapt, el este mai mult decât un roman-destin:

„*Zbor frânt* e în linii mari cartea unui destin. Dar destinul eroului e conceput ca un magistral studiu moral și sociologic” [7, p. 35-36].

Denaturările vin și din confundarea categoriilor naratologice: naratorul-autor și naratorul-personaj. Confuzia conceptelor „autor” și „narator” apare frecvent în aprecierile critice ale timpului: „Pe alocuri e evident că vocea lui Isai e de-a dreptul substituită prin cea a autorului, sau, cel puțin, nu e firească pentru erou și, mai ales, pentru momentul dat al biografiei lui. [...] Intervenția – directă, frontală – a autorului, și substituirea pe această cale a adevăratei forme a gândurilor eroului nu e o raritate în romanul lui V. Beșleagă” [7, p. 30]. Critica a supraestimat și raportul dintre autor și personaj. S-a insistat pe modalitățile de exprimare, concepțiile existențiale, tendințele, aspirațiile, obiectivele autorului. În esență, observațiile se reduceau la afirmația: „romanul în întregime e un strigăt de durere al autorului” [idem, p. 28]. „Strigătul”, ca să fie clar, ori e cauzat de război, ori – îndreptat contra acestuia. Accepția dată alcătui spațiului comun al autorului și eroului său. În contextul ei, unii exegeți au identificat date autobiografice în roman, încercând să-l categorisească din perspectivă falsă. În acest sens, V. Beșleagă făcea următoarea replică: „...această carte s-a născut dintr-o mare durere, fără ca eu ulterior să-mi pot explica totuși cum a apărut ea. Uite, nu știu. Încerc să rememorez, să fac traseul plămuirii ei, și nu reușesc... Este o carte de imaginație. Nu este o narațiune autobiografică” [6, p. 123].

O problemă discutată în contradictoriu ține de natura complexă a protagonistului. Interesant e că M. Cimpoi vede prin intermediul destinului lui Isai o luptă pentru demnitatea și frumusețea omului: „Eroul romanului subliniază mândria de a fi om. Este în *Zbor frânt* un patos gorkian cu linii pronunțate: totul e raportat la om întru afirmarea demnității și frumuseții lui”. Cu un deceniu mai târziu, Andrei Lupan va vedea în destinul protagonistului prăbușirea personalității: „Reînviind trecutul din fărâme/crâmpoie de amintiri, răsărite haotic în memoria lui Isai, povestind despre Isai cel de azi, autorul creează o imagine profund dramatică a prăbușirii/decăderii personalității” [7, p. 38, 41]. Paradoxal, dar ambele opinii susțin ideea unui „tulburător mesaj social”. În realitate, Isai nu are nimic în comun cu eroismul, el este un om care trăiește profund în lumea lui, diferită de a războiului. În romanul lui Beșleagă omul nu mai este văzut ca un „șurub al mecanismului social”, ci mai degrabă ca o forță de opoziție față de societatea care tinde să-l supună omogenizării. E vorba de răsturnarea raportului om-individ/om-personalitate. Așa cum menționează Alexandru Burlacu, „e o contrapunere a individului unei societăți total ostile și agresive” [1, p. 41]. Prin psihologizarea și interiorizarea conflictului, omul în *Zbor frânt* devine „un univers” aparte. El are virtuți și vicii, nu este numai pozitiv sau numai negativ. De aceea, critica moscovită a deformat natura protagonistului, afirmând că acesta pare a fi un caracter șters, purtător a ceva „bolnăvicios”.

Beșleagă nu a prezentat personajele sale de pe poziții opuse, așa cum doreau să vadă ideologii sovietici. Chiar ofițerul german nu apare în operă ca dușman, dar ca om. Aceste lucruri veneau în contrasens cu multe poncife ale criticii sociologizate, care supraestima lupta dintre două sisteme social-politice.

Critica, dezorientată de noutățile modalităților de psihologizare, polemiza la modul serios despre concepte elementare. Confuziile cele mai grave se refereau la termenii:

monolog, soliloc, fluxul conștiinței. Nu se observau chiar lucruri la vedere. Narațiunea în memoria involuntară se efectuează la timpul trecut, fluxul conștiinței la timpul prezent. În memoria involuntară fraza urmează o sintaxă firească, în timp ce fluxul conștiinței e o înșiruire de cuvinte fără logică și sens la prima vedere. Într-un articol din 1967, Ion Ciocanu notează anume „recurgerea lui V. Beșleagă la monologul interior, care în atâtea cazuri se confundă cu fluxul memoriei” [7, p. 29].

Monologul, ca procedeu de bază al romanului, este o idee suprasolicitată mai cu seamă de către criticii tineri. Vasile Coroban, în schimb, este cu mult mai atent și exact, insistând că romanul este un lung soliloc. Animositățile erau generate nu numai de complexitatea fenomenului, dar și de confuzia conceptelor, pentru că solilocul nu e decât o variantă a monologului interior. Experimentatul critic, într-un stil deliberat didacticist, nota: „*Zbor frânt* e scris în formă de soliloc, procedeu literar care se deosebește de monologul interior prin aceea că eroul nu gândește, ci vorbește cu sine însuși, adresându-se unui auditoriu imaginar. În soliloc gândul nu e elaborat pe cale literară; eroul îl tatonează pe cale vorbită...” [2, p. 211] În dezacord cu Vasile Coroban, Anatol Gavrilov își argumenta observațiile apelând la structura și sintaxa frazei, care ar fi, în opinia oponentului, nespecifică solilocului: „structura frazei ramificată, încărcată de amănunte, nu este deloc în stilul vorbirii adresate unui interlocutor, ci reflectă procesul amintirii și gândirii în sine a eroului”. De remarcat că la V. Coroban solilocul nu este înțeles ca „stilul vorbirii adresate unui interlocutor”. Gavrilov era atras de modelul proustian și s-a apropiat cu interpretări deformate. Desigur, romanul abundă atât în elemente de monolog, cât și în cele de soliloc. Alta este problema: importanța acestora e supraestimată. Noutatea poetică a romanului e reductibilă, în fond, la utilizarea solilocului sau monologului. Pentru contextul basarabean, lucrurile acestea erau oarecum neobișnuite ca și celelalte două romane *Singur în fața dragostei* de A. Busuioc și *Povestea cu cocoșul roșu* de V. Vasilache (Nu întâmplător, anul 1965 a fost calificat mai târziu drept *Anno Domini*).

Până la data apariției *Zborului frânt*, accentul era pus pe eveniment, conflict, tipicitatea personajului, narațiunea obiectivă etc. Nu se putea vorbi de existența unui roman basarabean. Iacov Cucovețchi, Lev Barschi, Samson Șleahu, Emilian Bucov, Ion C. Ciobanu nu s-au ridicat la condiția genului romanesc, scrierile lor sunt foarte schematice, defectul esențial al cărora e în construcția lor. Un roman fără construcție e ca și o casă fără fundament, chiar și substanța romanescă din *Balade din câmpie* (1963) e structurată în nuvele. Proza lui I. Druță poartă marca lirismului. Elementul liric pune în valoare esența omenescului. Modalitățile psihologice sunt asimilate elementar. La V. Beșleagă lirismul rămâne doar un atribut al descrierilor, pe când omenescul este reliefat de elementul psihologic: „Omenescul e văzut în dimensiunile lui autentice, adevărul psihologic nefiind exagerat sau denaturat – eroul e încercat, firește, de spaimă, dar întreține în sine, netulburată, chemarea vieții” [7, p. 38]. Anume din „interiorizarea” evenimentelor se constituie textul narativ în cazul romanului *Zbor frânt*.

În noul roman contează nu atât evenimentul ca fapt obiectiv, cât evenimentul ca fapt de conștiință. Iar critica, dintr-o inerție, era interesată de țesătura evenimentială: „Roman psihologic, dintre cele mai captivante scrise la noi, replică într-un fel la multe

din lucrările apărute pe tema războiului, *Zbor frânt* e o carte a obsesiilor, a încătușărilor și încercărilor de descătușare, a dorurilor și neîmplinirilor” [7, p. 34]. Perspectiva interioară psihologizată, atribuită fragmentar personajului, a indus în eroare critica. Pe lângă narațiunea subiectivă la persoana I, romanul mai conține și narațiune obiectivă, cu un narator omniprezent (chiar dacă îndoielnic). Iar problemele sunt mai degrabă de ordin moral, decât psihic. În plus, totul este limitat la zona conștientului, fără a coborî în inconștient sau în subconștient, așa cum se procedează în marile romane psihologice. În *Zbor frânt* nu se atestă tehnica fluxului conștiinței, o tehnică ce conferă autenticitate trăirilor interioare și o primă marcă a romanelor psihologice. Deci viziunea interiorizată, care la V. Beșleagă nu este total psihologizată, e cu adevărat esențială în *Zbor frânt*, dar nu e decisivă pentru calificarea acestuia drept roman psihologic.

O altă dificultate la analiza romanului o crea sintaxa neobișnuită a frazei. În privința enunțurilor aparent dezorganizate, suspendate sau brusc întrerupte, autorului i s-au făcut diferite obiecții. În acest sens, M. Cimpoi remarcă: „frază greoaie și stufoasă ne creează impresia că autorul nu este un stilist. Totuși la Beșleagă, fraza, aparent neascultătoare, haotică, vine să stea sub semnul grijii stilistice” [7, p. 40]. Cu alte cuvinte, sintaxa sinuoasă este un aspect inerent prozei analitice exersată de V. Beșleagă.

Orientat către identificarea elementelor proustiene, A. Gavrilov consideră că complexitatea sintactică se datorează utilizării tehnicii memoriei involuntare: „Fraza romanului amintește de asemenea de fraza specifică proustiană, care urmărește meticolos meandrele memoriei involuntare. Încetinită, la prima vedere, greoaie la citit, ea pare că bate pasul pe loc, însă, de fapt, ea fixează diferite nuanțe, pipăie cercetător toate aspectele, acumulează treptat amănunte, până când într-un moment, printr-un salt imperceptibil, apare întregul” [7, p. 96]. Ca și A. Gavrilov, criticul literar I. Ciocanu explică complexitatea frazei prin modalitatea autentică de exprimare a fenomenelor și proceselor psihice ale eroului: „Fraza întortocheată, zigzagurile exprimării (forma) e cerută imperios de gândirea întortocheată, de zigzagurile aducerilor aminte ale eroului (conținutul). Însuși momentul concret, care dă naștere aducerilor aminte ale lui Isai, starea psihologică a eroului «cer» această formă (expresie), în atâtea rânduri halucinantă, obsedantă” [*ibidem*, p. 28]. Dar remarcă se referă mai degrabă la fragmentele de text la persoana I, narațiune subiectivă la timpul prezent (introspecție) sau trecut (evocare, amintire), făcând abstracție de pasajele de descriere sau de narațiune la persoana a III-a în care fraza este nu mai puțin complicată. Ion Simuț susține că „nimeni în literatura basarabeană nu are fraza arborescentă a lui Vladimir Beșleagă, o frază cu numeroase ramificații, interogativă, tatonantă și cercetătoare ca brațele unei caracatițe... În complexitatea sintactică a frazei narative, Vladimir Beșleagă concurează cu D.R. Popescu, N. Breban sau Aug. Buzura. E parcă mai apropiat de cel dintâi, în caracterul difuz și oral al exprimării, în amestecul de timpuri și senzații, având în comun, fără îndoială, o origine faulkneriană” [7, p. 44]. Criticul observă în narațiunea lui Beșleagă o multiplicare și o „dinamică” a sensurilor favorizată de densitatea verbală a frazei.

Grigore Chiper, într-o analogie inspirată, constată că modul de exprimare în roman permite diverse tălmăciri: „limbajul său amintește mult de *Biblie*. De aceea din cauza acestui limbaj aburit, faptele sunt învăluite și ele de o aură, tind să se relativizeze ca

noțiunea de timp în viziunea lui Einstein” [7, p. 144]. De altfel, romanul lui Beșleagă întrunește toate trăsăturile unei adevărate *opera aperta*, asemenea *Bibliei*. Interpretările lui sunt relative, instabile, dependente de cine pătrunde în text, pe ce poziții se află și ce reacții manifestă la diferite provocări dialogice.

În contextul acestor aprecieri a apărut și expresia „frază labirintică”, cu referire la modalitatea sintactică a romanului *Zbor frânt*. Evident, aceasta a fost determinată de o viziune fundamentală a lui V. Beșleagă asupra textului (scriiturii), poporului său, și chiar lumii: „întreaga existență a omului este un Labirint, pentru că în fiecare clipă, în fiecare moment în fața individului se deschid multe posibilități, multe căi și el alege una... Aș extinde comparația și asupra destinului Basarabiei, fiindcă și ea rătăcește în Labirintul Istoriei” [7, p. 72]. Critica a remarcat că această viziune se conturează pregnant mai ales în cel de-al doilea roman, *Viața și moartea nefericitului Filimon ...*, atât în substanța poetică, cât și în cea ideatică.

O cu totul altă explicație oferă Aliona Grati. În opinia ei, arborescența discursului din roman este efectul crizei de identitate de care suferă naratorul: „Ricoeur consideră că între identitatea naratorului și povestea pe care o construiește acesta există o interdependență directă, de aceea «criza identității» lui nu putea rămâne fără urmări la nivelul elaborării narațiunii. Fraza labirintică, ramificată, semnaleză chestionarea permanentă a sinelui imperativul definirii identității neamului în derivă” [3, p. 75-76]. Complexitatea stărilor de conștiință iau amploare și vitalitate din modalitățile sintactice ale discursului narativ.

V. Beșleagă vede în sintaxa neobișnuită o dovadă a spontaneității, a libertății în creație: „Primele mele povestiri le consider încercări, începuturi. Acolo fraza e ciocănită, ajustată. Este o etapă necesară pentru orice autor, dar numai o etapă. Am simțit că-mi scăpa momentul spontaneității, al liberei izbucniri, totul urma să fie supus unei logici, unei gramatici, unei reguli stricte într-o frază și lucrul acesta a început la un moment dat să mă împiedice, să mă încorseteze. (...) În timpul elaborării cărții *Zbor frânt* am dat liberă cale a ceea ce se numește spontaneitate. Spontaneitatea, cred, este respectarea ritmului interior al vieții” [6, p. 53]. Specificitatea narativă a *Zborului frânt* este atât o „verbalizare” a necesității de libertate în artă pe care a simțit-o atât de acut prozatorul în perioada hrușcioviană, cât și rezultatul tehnicilor subiectivizării și psihologizării în roman.

Într-un eseu din 1986, Nicolae Vieru afirma: „*Zbor frânt* este o carte de viitor. Nu în sensul că nu e înțeleasă de cititorii de azi, ci pentru că importanța ei, ca una dintre «pietrele de temelie» ale literaturii moderne la noi, va putea fi determinată mai târziu” [7, p. 185]. Prozatorul anticipase cu o extraordinară precizie soarta primului roman al lui Beșleagă, pentru că revalorizarea lui a început odată cu descoperirea poeziei lui *hibride*.

Abia mult mai târziu s-a înțeles: „Critica nu a conștientizat noutatea intimă, autentică a romanului pentru că s-a apropiat de acesta cu instrumente inadecvate, străine naturii unei literaturi a *cazurilor*” [1, p. 56]. Astăzi exegeza vede romanul *Zbor frânt* ca specie reprezentativă a literaturii de tranziție, purtătoarea însemnelor dorice și ionice. Într-o micromonografie dedicată poeziei romanului lui Beșleagă, Alexandru Burlacu atestă în text trăsături ale tipului de roman tradițional: inelul compozițional, tehnica comenta-

riului, tehnica teleologică, rezumatul, modelul lumii răsturnate ș.a., dar și elemente de roman modern, ionic: „multiplicarea punctelor de vedere, discontinuitatea și eșafodajul subiectului care nu coincid cu fabula, selectarea și ordonarea materialului românesc” [1, p. 42-43]. Vizavi de tehnicile dorice în *Zbor frânt*, în critică s-a vorbit în repetate rânduri despre modelul Rebreanu pe care l-ar fi asimilat creativ Beșleagă.

Tot în studiul dat este inițiată și o abordare a romanului din perspectivă dialogică. Mai exact, criticul urmărește relațiile dialogale la nivel de autor-narator-personaj-cititor. În același sens, Aliona Grati interpretează romanul ca expresie a crizei de identitate națională, specifică nu numai prozei basarabene, dar și întregii literaturi a sec. al XX-lea (Proust, Woolf, Joyce, Kafka, Faulkner ș.a.): „Dincolo de *partea văzută*: tema războiului și a traumelor psihologice pe care această experiență o poate aduce chiar și celor neimplicați în câmpul de luptă, romanul lui Vladimir Beșleagă, intitulat sugestiv *Zbor frânt*, dezvoltă o reflecție stăruitoare despre identitate” [3, p. 245]. În opinia ei, termenii lui P. Ricoeur – *idem-identitate* (capacitatea conștiinței de a-și păstra permanența și esența) și *identitate-ipse* (variațiile, transformările identității în contact cu realitatea) sunt specifici personajului principal al romanului *Zbor frânt*. Dezvoltând ideea crizei de identitate în raport cu teoria relațiilor dialogale și a polifoniei în roman, Aliona Grati ajunge la concluzia că „subiectivitatea concepută narativ permite a contura identitatea în raporturile dialogice cu *altul*. [...] Debutând cu o partitură pe cel puțin două voci (a naratorului și a lui Isai), enunțul etalează, spre sfârșit, o orchestrare polifonică (vocea femeii, a mamei, a satului...)” [3, p. 251]. Perspectiva dialogică în abordarea romanului *Zbor frânt* rămâne un imperativ stringent. E surprinzător faptul că prin anii '80, autorul însuși a insistat asupra unei abordări dialogice a romanului său: „Lucrarea nu pune o problemă strict militară. Ea se prezintă ca un fel de dialog între cele două lumi. Dialog-dispută care continuă astăzi și va continua mereu: între lumea dreptății, lumea adevărului și lumea morții, lumea crimelor” [6, p. 24].

În concluzie, interpretările critice ale romanului *Zbor frânt*, în marea lor majoritate, sunt de natură monologică. El este analizat din punct de vedere tehnic, compozițional, tipologic, din perspectiva autorului, a naratorului sau a vreunuia din personaje. Perspectiva monologică de abordare a denaturat esența intimă a romanului.

#### Referințe bibliografice:

1. Burlacu A. , *Vladimir Beșleagă. Po(i)etica romanului*, Chișinău, 2009.
2. Coroban V. , *Romanul moldovenesc contemporan*, Chișinău, 1969.
3. Grati A. , *Cuvântul celuilalt. Dialogismul romanului românesc*, Chișinău, 2011.
4. Hropotinschi A. , *Treptele creației – trepte ale măiestriei*, Chișinău, 1981.
5. *Metaliteratură*, anul XI, nr. 3-4 (27) , 2011.
6. *Vladimir Beșleagă, Dialoguri literare*, Chișinău, 2006.
7. Vladimir Beșleagă. *Omul luminat*, Chișinău, 2011.



# TEORIE LITERARĂ LITERARY THEORY

MIROSLAVA METLEAEVA  
Institutul de Filologie al AȘM

## СПЕЦИФИКА ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА

### ABSTRACT

The present article is devoted to the modern literature processes in former Soviet republics, especially to the current trends in poetry translation. The author critically estimates the idea of forming the bank of interlinear (literal) translations to make them available for readers and researchers. In her opinion, this could lead to reducing translation level and changing the source text meaning. The author also shows numerous risks which could appear in this project. The author proves her idea giving examples from her personal translation experience.

**Keywords:** modern poetry, interlinear (literal) translations, Leonard Tuchilatu.

**П**еревод поэтического текста – нелегкое испытание для переводчика. Несть числа спорам, переводима или непереводама поэзия. Все же позволим себе указать на беспочвенность этих утверждений, возвращаясь к непревзойденным образцам классического перевода «Илиады» Гнедичем, или Шекспировских произведений – Пастернаком и Маршаком, в то же время отметив, что реальность дает основания для подобных тревожных выводов.

Причин тому, на наш взгляд, предостаточно, основными из которых можно было бы назвать резкое падение уровня переводческой деятельности, резкий спад интереса к книге, утрата глубинного интереса к языковым процессам и к подлинно художественному тексту, обеднение языка повседневного, упадок эстетического образования и воспитания, доминирование утилитарного подхода к вопросам развития и издания художественной литературы и переводной деятельности. Излишне фрагментарный подход к изучению перевода с уходом в терминологию и размывание границ переводческих критериев, из чего следует, что любой перевод есть перевод, приводит к тупику не самой переводческой деятельности, а исследовательский подход к ней.

Говоря о литературном переводе мы сталкиваемся с проблемой адекватности перевода оригиналу. Особо это касается поэзии. Прежде всего переводчик должен быть охвачен самим произведением и понимать созданное автором в той мере, насколько он близок к его творчеству и насколько он будет способен своим переводом передать смысл, текст и подтекст первоисточника, поэтический почерк стихотворца, и, главное, передать то, что собственно говоря, делает поэзию поэзией.

То, что ни один перевод не может полностью соответствовать оригиналу, является аксиомой. Однако это не означает, что перевод обязательно должен быть хуже первоисточника. Передача сообщения с одного языка на другой для обмена, скажем так, информацией – основная цель перевода. И сколько существует разноязыкое человечество, столько времени находит себе место и неумиряющая профессия переводчика. И столько же времени ведутся поиски наиболее точной передачи не только практического диалога (а ведь перевод – это и есть особый вид диалога, передачи смысла высказывания, текста иноязычному реципиенту), но и образной, художественной речи, поэтического творчества, что сродни самому творчеству.

Сохранить равновесие между точностью и художественностью – вот камень преткновения всех споров о переводимости и непереводимости поэтических текстов, которые отличаются от остального литературного творчества еще и теснейшей связью формы и содержания, включающей в себя и формальные признаки: метр, ритм, рифму, а также, – что немаловажно! – фонетические особенности, т.е. звучание стиха, что отличает и нерифмованную, свободную поэзию. Верлибр – это не просто прозаический текст в форме стихотворения. Это особый образный взгляд на мир, где интонация, ритм дыхания, особый лексический строй создают поэзию. И это порой сложнее поддается переводу, чем классическое рифмованное творчество. Никакая школа перевода не может научить поэтическому чутью – этому божественному дару, которым всевышний наделяет ничтожно малую долю переводчиков, являющихся, в свою очередь, поэтами.

Однако, не владея ремеслом, невозможно опираться только на интуицию. Прежде всего необходимо быть носителем языка перевода и в совершенстве владеть им. И, позволим себе повториться, иметь поэтический дар. Но для успешного перевода необходимо еще одно, весьма существенное условие – знание языка оригинала.

На нескольких международных форумах переводчиков стран СНГ и Балтии особо обратило на себя настойчивое стремление многих участников создать банк подстрочников на русском языке для последующего затем оперативного перевода наиболее значительных произведений поэтического творчества на языки постсоветского пространства. Сама идея возрождения художественного перевода и расширения ареала его воздействия хороша, но практика.... С нашей точки зрения, здесь предоставляется полный простор для некачественной работы переводчика, особенно в такой тонкой сфере, как поэзия.

Началом переложения произведения с одного языка на другой является осмысление содержания, текста. И первым этапом работы является **буквальный перевод**, так называемый подстрочник. Может ли подстрочник служить основой для перевода стихотворения? Вопрос отнюдь не праздный, так как возникает несколько моментов, заставляющих задуматься в правомерности такой постановки дела. Во-первых, кем делается подстрочник, если мы говорим о банке подстрочников? Если он профессионал, то это начальный этап его работы и, следовательно, какой смысл выставлять полуфабрикат на суд людской? Если это анонимная работа, то какой резон профессионалу опускаться до словарной работы, которая неизвестно кому попадет? Если это заготовка, которую делает неспециалист, «ремесленник» от литературы, то о каком качестве перевода может идти речь? И очень существенный момент всего процесса: владеет ли берущийся за подстрочник в достаточной мере языком перевода и языком оригинала?

Из своего опыта переводчика приведу пример перевода стихотворения бесарабского поэта семидесятых годов прошлого столетия Леонарда Тукилату несколькими литераторами [1].

**Оригинал:**

**Подстрочник владеющего  
румынским языком:  
(из архива автора статьи)**

Fulgi		Хлопья снега
trec		проходят
prin		через
pletele		пряди
tale		твои
albe		белые
Fulgi		Хлопья снега
anii		годы
tăi		твои
trec		проходят
La ce		К чему
bun		хорошему
ochii		глаза
plânși		заплаканные
Prin		Через
razele		лучи
lunii		луны
bătrâne?		старой?

**Перевод не владеющего румынским языком:**

(из архива автора статьи)

Снежинки  
    петляют  
        в твоих  
            белых  
                косах  
Пушинками  
    года  
        пролетают  
Ну чем же  
    хороши  
        глаза  
            заплаканные  
В свете  
    лунном  
        таким  
            старом?

**Перевод автора статьи:**

Хлопья  
    с твоими  
        сплетаются  
            белыми  
                пряжами  
Снежным  
    потоком  
        уносятся  
            годы  
                твои  
К счастью  
    какому  
        глядят  
            эти очи  
                заплаканные  
Сквозь  
    покрывало  
        прозрачное  
            старой  
                луны?

Анализируя оригинал с подстрочником и результатом работы по нему первого переводчика, не владеющего румынским языком, приходишь к выводу, что без знания обоих языков невозможен качественный адекватный перевод исходного текста, т.к. буквальное значение слов, его составляющего, не дает никакого представления о поэтическом произведении. Утратился сам дух поэзии.

Поэтическое творчество – это шкатулка с двойным или даже с тройным дном. Переводчик, не владеющий языком оригинала и использующий подстрочник, на базе нагромождения переведенных буквально слов вне исторического, культурного, этнического, биографического и, конечно, лингвистического контекста может выдать на гора нечто, весьма далекое от первоосновы.

Приведу еще один пример перевода по подстрочнику опытной поэтессы, перевод которой стихотворения Леонарда Тукилату «Шахматная доска» хранится в архиве автора статьи.

*Оригинал:*  
**Tabla de șah**

Ce rău și ciudat  
e zâmbetul regelui lovit,  
lipsit de coroană  
în fața ostașilor săi,  
care nu pot să-l ajute.  
Poate le fu mila de el – o rușine  
prea mare pentru un rege.  
Apoi, tăcuți, s-au aliniat  
din nou pentru un alt rege.

*Подстрочник:*  
**Шахматная доска**

Какая злая и причудливая  
улыбка у побитого короля,  
лишенного короны  
перед лицом своих солдат,  
которые не могут ему помочь.  
Может быть им было жаль его – стыд  
слишком большой для короля.  
Потом, молчаливые, они выстроились  
снова для другого короля.

**Перевод по подстрочнику:**

Как зла, причудлива  
усмешка короля  
(поверженный,  
- теперь лишен короны),  
перед лицом солдат,  
которые уже  
помочь не в силах.  
Сочувствие их – стыд для короля  
великий!  
А потом,  
помалкивая,  
строятся опять,  
и в бой спешат – за короля другого.

Перевод слишком буквален, с одной стороны, и не совсем точен – с другой. Концовка домыслена за автора и делает стихотворение плоским: лицемерные подданные готовы сложить головы за нового господина. Но в стихотворении это не так. Оригинал гораздо глубже своим подтекстом. Незнание переводчиком языка первоисточника обеднило оригинал.

Как отмечает известный поэт и литературный критик Валериу Матей, «сжатость поэтической выразительности, максимум экономии художественных средств, кажущийся прозаизм, за которым скрывается гармоническая поэтическая архитектура, использование предельной краткости и диссонанса – вот основные элементы современной поэтики, которыми насыщена лирика Леонарда Тукилату» [2, р. 259].

Пытаясь передать смысл и напряжение оригинала, я воспользовалась методом функционального перевода, когда чувства и ассоциации, вызываемые первоисточником, необходимо отразить, подыскивая функциональные элементы (культурные и лингвистические аналоги) языка переложения, то есть русского языка, одновременно сохраняя образность и поэтику текста:

#### Шахматная доска

Какая злобная и странная улыбка  
застыла на устах  
у кесаря, лишённого короны  
пред строем собственных солдат,  
бессильных вновь явиться на подмогу.  
Быть может, жалость охватила их –  
но слишком тяжки  
такое унижение и стыд  
для короля.  
Затем, не обронив ни звука,  
как всегда,  
они привычно вытянулись в струнку  
пред новым королем.

Перевод всегда остается тайной, к разгадке которой стремится каждый бестрашный путешественник в страну сокровищниц чужого языка, которые ему предстоит раскрыть и предъявить во всей полноте на свет божий.

Технический подход к переводу не даст желаемого результата, ибо алгеброй никогда не поверить гармонию. Семантика слова, подвижная в контексте, как ртуть; фразеологизмы, теряющие свою статичность при перетекании в реку иного языка; сам текст, подлежащий переводу, создают кажущуюся неуправляемой стихию вариаций, в свободе которых можно либо затеряться и быть выброшенным за ее пределы, либо стать корабельным кормчим, уверенно идущим к поставленной цели.

В данной статье приведены всего лишь несколько видов работы над текстовым переводом: подстрочник (буквальный перевод, порой подогнанный по стихотворную форму); формалистический (педантичный) подход с попыткой сохранить

все, вплоть до строфики; и функциональный, основанный на поисках языковых эквивалентов. Не останавливаясь на тонкостях переводческой работы, хочу подчеркнуть, что перед переводчиком лежит большая ответственность как перед автором, текст которого должен пережить множественные трансформации на инородном лингвистическом поле, так и перед будущим читателем.

Если допустить все-таки использование подстрочника при переводе поэзии, то, прежде всего, он должен быть сделан человеком, понимающим поэзию и знакомым с фактографией, историей и критической интерпретацией текста, т.е. хотя бы его первичным осмыслением. Переводчик же этого текста должен владеть языком оригинала в той степени, которая позволила бы ему соотнести готовый перевод с оригиналом.

Понятие верности автору перевода – важнейшее правило переводчика, что ни в коем случае не тождественно дословности. При переводе потери неизбежны, но талант переводчика заключен и в умении компенсировать их средствами другой языковой системы, не нарушая смысла и стилового своеобразия переводимых произведений. Наше глубочайшее убеждение состоит в том, что переводом поэзии должен заниматься поэт, знакомый с языком оригинала.

**Referințe bibliografice:**

1. Тукилату, Леонард. *Рапсодия*. Стихи. Перевод Мирославы Метляевой. Chișinău: Prut Internațional, 2001.
2. Матей, Валериу. *О волшебстве жизни и беспощадном ходе времени (Поэзия Леонарда Тукилату)* // *Голоса Сибири*. Вып. 5. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007. С. 256-272.

OXANA DIACONU  
Institutul de Filologie al AȘM

## POEZIE TRANZITIVĂ ȘI POEZIE REFLEXIVĂ ÎN LITERATURA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

### ABSTRACT

In the first half of the twentieth century (including the 60's) Romanian Literature is marked by many profound canonical perspectives. Being aware of this type of creations, the scholars, along with the creators and also the „consumers „, of literary works are guided by the same standards of interpretation. Although within the time the perception and reception of literature changes: traditionalism began to be refused while there are radicalized the system values. Hence the means of expression are changed too. The ambiguous language (reflexive) is replaced by denotative (transitive) expression. While in prose there is concreteness of language, poetry adopted only in the last time is marked by objectivity of expression.

Transitivity is found not only in instrumental values, pragmatic and rational language, but also in antimetaphorism. In addition to these attributes it means also: objectivity, impersonality, prosaic biographism, directness. The transitive prose requires focalization of all the principles in their creation. The result - a distinctive type of creation that has not given up at all reflexivity valences either, gathering them constantly; that is why we can not really separate them and we can not consider the reflexive and transitive prose as autonomous entities.

**Keywords:** reflexivity, transitivity, denotativity, connotation, intentions of language, mathematical language, reflexive prose, transitive prose.

**A**ctul comunicativ în sine poartă amprenta unei finalități duble: informarea generală și dezvăluirea identității interlocutorului. În acest proces, anterior, se făcea apel la mijloacele artistice care confereau un caracter opac textului, al cărui mesaj trebuia decodificat ca rezultat al uzitării imaginilor absconse.

Însă, în timp, viziunile asupra percepției și receptării literaturii se schimbă. Refuzând desuetudinea, oamenii de creație vin cu idei noi, care implică radicalizarea sistemului de valori instituit și care influențează, nemijlocit, și limbajul. Astfel, sunt supuse modificării și mijloacele de expresie. Dacă până nu demult era cultivată ambiguitatea limbajului, în ultimele două-trei decenii denotativitatea își creează teren. Dacă în cazul prozei, ne-am obișnuit cu o concretețe a limbajului, poezia adoptă, abia în ultimul timp, obiectivitatea exprimării.



Fenomenul este „taxat” printr-o terminologie specifică, dar cu un grad de echivalență relativă din punct de vedere semantic. Astfel, fie că se vorbește de *sens propriu/sens figurat* al limbajului, *transparență/opacitate* (Tzvetan Todorov), *denotație/conotație* (Gheorghe Crăciun), *tractabilitate/intractabilitate* (Gerard Genette), fie de *tranzitivitate/reflexivitate* (Tudor Vianu), se au în vedere doar în aparență, aceleași realități. Ca argument în acest sens poate servi binomul *tranzitiv/reflexiv* în raport cu cel de *conotativitate/denotativitate*. Astfel, în timp ce al doilea dublet trimite mai mult la suprasaturarea limbajului cu semnificații și, respectiv, la concretețea acestuia, primul descrie o realitate mai amplă. Or, *reflexivitatea* înseamnă mai mult decât utilizarea unui limbaj conotativ, ea implică nu doar polisemantismul, metaforismul, motivarea sensului, ci și sentimentele eului, un grad sporit de afectivitate, emoția, subiectivismul, metafizica acestuia, anistoricitate, muzicalitate, transcendență, orfism, vizionarism, idealism, logos. *Tranzitivitatea*, la rândul ei, mizează nu doar pe valoarea instrumentală, pragmatică, rațională a limbajului, pe antimetaforism. Ea mai înseamnă, pe lângă atributele sus-menționate, obiectivism, impersonalizare, biografism prozaic, directețe, cotidianul zilei curente, banalul, viața imediată, comună, ludicul, ironia, implicând și intertextualitatea directă. *Transparența* și *opacitatea* sunt termenii care separă limbajul uzual de cel poetic. Doar că *transparența* este doar o „calitate” a limbajului denotativ, iar *opacitatea* – e un „efect” al conotației. După cum bine vedem, avem de a face cu delimitări semantice abia perceptibile.

Alta este situația când vorbim despre gradul de aplicabilitate a acestor termeni la proză sau la poezie. Până nu demult se considera, probabil sub influența studiului *Dubla intenție a limbajului și problema stilului* de Tudor Vianu, că proza constituie câmpul de manifestare a tranzitivității, iar poezia – domeniul „artei pure”, al reflexivității. Aflați „într-un raport de inversă proporționalitate” [1, p.13], termenii acestui binom balansează în funcție de intenția vorbitorului : cu cât realitatea vizată este mai intensă, mai generală, cu atât reflexivitatea este mai scăzută, și viceversa, cu cât comunicarea este mai intimă, mai personală, cu atât tranzitivitatea tinde spre zero. Mai clare sunt lucrurile când se iau în discuție fapte cu caracter științific. Într-o atare situație tranzitivitatea limbajului predomină, în detrimentul reflexivității. Aserțiunile date sunt valabile doar în cazul accepției tradiționale asupra fenomenului literar. Dar, după cum se știe, actualmente se produce o pulverizare imprevizibilă a genurilor, asistăm la dificultatea de încadrare a noilor opere într-o specie literară, la o schimbare de optică și la folosirea unui limbaj bazat pe concretețe, adecvat societății existente. Cu toate acestea, nu poate fi negat faptul că Tudor Vianu intuia, deși în mod vag, valoarea reflexivității în proză, dar o percepea doar ca un adaos, ca o suprapunere la „scheletul” de bază: „Peste știrea nudă se adaugă aureola unei ambiante subiective.” [1, p.17]

Se impune deci o distincție, o delimitare între emoțional și nonemoțional. Fapt din care rezultă că poezia este un domeniu al sensibilității și intuiției subiective, iar proza – unul al cunoașterii raționale și al intelectului. Dar, după cum se știe, găsim implicații afective și în proză.

Astfel, supozițiile de mai sus sunt înfrânte de alte exigențe. Acum proza nu mai poartă doar amprenta tranzitivității, iar poezia – a reflexivității. Prin prisma acestor idei lucrurile sunt văzute încă din Antichitate. Însuși Aristotel consemna în *Poetica* sa

că abaterea de la norma limbii obișnuite „are darul de a înlătura banalitatea” [2, p.18]. Prin urmare, a scrie versuri folosind cuvintele așa cum sunt, înseamnă a construi un discurs banal, neinteresant, comun. Iar pentru Mallarmé și Valéry, poezia a fost o modalitate de a evita expresia directă, vorbirea obișnuită, naturală, poezia fiind asociată cu limbajul figurativ, metaforic.

Însă această „balanță” se destabilizează. Proza își asumă, într-o variantă combinată, atât obiectivitatea, cât și, deopotrivă, exprimarea subiectivității. Poezia pretindea spațiul reflexivității până după romantism, dar în timpurile recente vine cu „proiectul” adoptării unui limbaj „scuturat” de mijloacele poetice tradiționale: „Astăzi se nasc poeți care adoptă, de la bun început, simplitatea și directetea, fără nici o preocupare față de metafizică și transfigurare, pentru că ei aproape că nici nu mai au, cu excepția experimentului și a discursului ironic, posibilitatea unei alte opțiuni. Acești poeți exprimă prin poezia lor un tip de atitudine, modul lor propriu de a se raporta la substanța prezentului. Poezia tranzitivă se constituie într-un model ca și implacabil al lumii noastre.” [2, coperta a IV-a].

Aceste reflecții și dezbateri pe marginea dubletului *tranzitiv/reflexiv* obligă la analiza atentă a gradului de manifestare a po(i)eticului, a subiectivității/obiectivității în literatura actuală. În urma răsturnării perspectivelor anterioare, reevaluarea, reinterpretarea și desemnatizarea conceptelor de *tranzitivitate* și *reflexivitate* devine un imperativ.

Dacă urmărim pe axa timpului literatura din perioada de până la generația anilor '60, când se conservau atributele tipice po(i)eticului în spațiul „artei pure”, vom observa că, începând cu anii '70, iar mai vădit, odată cu generația optzecistă, limbajul respinge conotația, sentimentalismul, metafizica, fapt care se manifestă plenar atât în poezie, cât și în proză. Acestea sunt, firește, niște constatări ce vizează adevăruri generale. Excepțiile se fac resimțite însă încă în perioada interbelică, atunci când poeți precum Tudor Arghezi, care, prin volumele *Hore* și *Flori de mucigai*, eliberează limbajul de „povara” eufoniei, a cantabilității, a lirismului excesiv, George Bacovia, cu volumele ce au urmat *Scânteielor galbene* și *Plumbului* sau chiar Ion Barbu, poet ermetic care poate fi considerat reflexiv, după care – Ion Caraion, Mihail Crama și mai ales Geo Dumitrescu, fac primele încercări de instituire în spațiul culturii române a poeziei prozaice, directe.

Rezultă că optzeciștii afirmă plenar poezia tranzitivă, dar nu marchează etapa incipientă a acesteia, sau că, cel puțin, ei nu pot fi considerați cei care au implantat, la noi, germenii unei asemenea tipologii poetice.

Dacă analizăm contribuția poezilor din literatura universală la acest fenomen, vom descoperi că primele tendințe tranzitive le promovează Wordswords cu *Baladele lirice* (în care poetul caută concretizarea universului său poetic într-o poezie bazată pe observație, nu pe insiprație, pe adevăr, nu pe fantezie; își exprimă pledoaria pentru o literatură mai umană, care să vorbească într-o limbă inteligibilă și să exprime veridic realitatea), apoi Witmann (admirator al naturii și al orașului, al bucuriei de a trăi, al limbajului direct), Pound (care promovează în poezie primatul obiectului natural), Osip Mandelstam, Maiakovski, Montale, William Carlos Williams, Open, Reznikoff, Robert Lowell, Francis Ponge, Frank O'Hara, Charles Olson, Frost, Brecht, ș.a.

Analizele pe text aduc dovezi concludente în favoarea faptului că, actualmente, în raportul *reflexiv/tranzitiv* predomină cea de-a doua intenție. Însă această realitate nu

ne privează de dreptul de a surprinde poeți care explorează, concomitent, spațiile metafizicului, dar și, în mod paradoxal – posibilitățile de comunicare ale expresiei directe.

Putem constata, așadar, manifestarea certă a reflexivității în poezia din perioada anilor '60, subminarea parțială a acesteia, extinderea tranzitivității în cea din anii '70, și substituirea pleneră și insistentă prin demersurile colective optzeciste.

Examinările privind gradul de manifestare a acestor două intenționalități ale limbajului sunt diferite, iar uneori - fără puncte de tangență. Încercând să distingem între diferite unghiuri de vedere, vom atesta o serie de disensiuni și dispute în rândul teoreticienilor, unele dintre argumentele lor fiind, pe alocuri, îndreptățite, iar altele – combătute cu fervență. Astfel, Gheorghe Crăciun face un transfer semantic aplicând dubletul *tranzitiv/reflexiv* la proză și, respectiv, poezie. El aduce în discuție conceptele de *poezie tranzitivă* și *poezie reflexivă*. Pornind de la specificul tranzitivității și al reflexivității limbajului, reputatul savant distinge și două tipuri de poezie. Și dacă termenii *tranzitiv* și *reflexiv* deveniseră familiari și unanim acceptați în rândul teoreticienilor și criticilor literari, astăzi disocierea acestor două tipuri de poezie e tratată cu suspiciune.

În încercarea de a clasifica generațiile de poeți ca aparținând unei sau altei orientări în funcție de limbajul utilizat, Gheorghe Crăciun începe cu afirmații oarecum eliptice, după care intervine, în mod revelatoriu, cu completările de rigoare. Observând axiomatic că poezia de până la cea optzecistă este reflexivă, iar cea optzecistă – tranzitivă, admite, în baza a o serie de argumente, dobândite în urma unei ample cercetări, că au existat totuși tentații ale tranzitivității încă în poezia din perioada interbelică, în plină afirmare a poeziei reflexive. Astfel, Geo Dumitrescu, încă la începutul secolului trecut, se înscrie la capitolul primilor poeți tranzitivi, prin adoptarea unui limbaj eminent denotativ, prin directete în afirmații, prin lipsa de afectivitate. Drept mărturie, servesc următoarele versuri din volumul *Libertatea de a trage cu pușca*: „*Câteodată mi-ar plăcea să ai mai mult de paisprezece ani,/ și fii mai puțin inteligentă și mai degrabă castă,/ să umbli prin bucătărie și să te cheme cineva, posesiv și umilitor „nevastă”/ Nu știu dacă te-aș iubi mai mult atunci –/ Poate că aș scrie aceleași rânduri aspre, sceptice și fără poezie/ Și aș cugeta, la fel, cu neliniște și amuzament,/ La bazinul tău prea larg și la sânii de strictă simetrie.”* După cum vedem, autorul scutură limbajul poetic de povara conotației. Este o replică la „poezia de cabinet” scrisă până atunci.

Dacă e să excerptăm spre argumentare ceva din poezia optzeciștilor, atunci fragmentul următor de Alexandru Mușina este mai mult decât elocvent: „*Deasupra gării lumina bate în indigo./ Stau pe iarbă, lângă stația troleibuzului. Pe un dâmb/ Cu o pancartă:/ „Nu rupeți florile!/ Nu călcați iarba în picioare !/ AMENDĂ/ de la 300 la 500 de lei”* (Surprinderea serii. eseu). Preluând un cadru din viața cotidiană ai cărui martori putem fi în orice moment, incipitul poeziei nu exprimă vreun vibrant sentiment. Descrierea banală a pancartei, referința ironică pe care o putem întâlni în orice colț al orașului, nu aduce nimic nou în conștiința cititorului activ. Nici înfățișarea serii nu întrece ilustrarea unui eveniment exterior. Coloritul pe care îl capătă, de exemplu, seara în universul eminescian se distinge radical de cel evocat aici. Felul în care eul poetic-biografic întâmpină seara este obișnuit, nu are o relevanță concretă. Această situație este determinată de faptul că autorul pune în cauză și tipologia poeziei de azi, care este profund diferită de poezia anterioară, iar în

cadrul acesteia nu mai putem vorbi de prevalarea aceluiași valori, și asta pentru că: ...”nu mai putem să ne bazăm pe funcțiile clasice ale poeziei, de docere și delectare, nici pe aceea pe care i-o atribuie romanticii, de a fi expresia unui sentiment.” [4, p.9]

De bună seamă (după cum spunea și Tudor Vianu, care constata opacitatea și convenționalismul operei literare), se consideră că cu cât mesajul este mai profund și mai complet, cu atât poetul riscă a nu fi înțeles de către cititor. Preocupat de exprimarea unor substraturi ale subconștientului, scriitorul emite niște mesaje impenetrabile pentru conștiința cititorului neavizat. Putem deci cataloga predilecția poezilor contemporani pentru obiectivitate și directete a discursului ca pe o intenție de a depăși obscuritatea limbajului și de a-l face comprehensibil. Doar că și aici avem de a face cu un gest ce produce dificultăți în înțelegerea mesajului. Iar asta se datorează faptului că, de data aceasta, poeziile abundă în implicații intertextuale, necesitatea unui cititor de o formație intelectuală devenind un imperativ.

La celălalt pol, poezia reflexivă, dominantă, cu aproximație, până în anii '70, pledează pentru un limbaj conotativ, subiectivism, metafizică. Deși nu poate fi exclus faptul că, chiar acum, în plină afirmare a tranzitivității poetice, există poeți care nu au renunțat definitiv la plurisemantism. Nici pe optzeciști nu-i putem acuza că sunt în totalitate apoetici. Ei utilizează, la rândul lor, imagini artistice, doar că acestea sunt diferite de cele utilizate până acum, după cum susține și Gheorghe Crăciun: „Și promotorii tranzitivității fac apel la unele figuri, dar nu la cele semantice în primul rând. Metafora și comparația pot avea funcții decorative sau ironice. Metonimia ca principiu de contiguitate e un procedeu mult mai prezent. În schimb, nivelul sintactic al discursului devine centrul de greutate al efectelor estetice. Juxtapunerea secvențelor, montarea și colarea lor, discontinuitatea și elipsa, asintaxismul și răsturnările topice, ingambamentul, jocul coordonărilor frastice sunt procedee curente. Apar, în plus, o mulțime de procedee tipografice și cinematografice care contribuie și ele la realizarea insolitării, adică la prezentarea într-un mod neobișnuit a unei situații obișnuite. Toate acestea sunt niște forme de decupaj fenomenologic al discursului poetic. (...) tehnicile își au propriile lor coduri, dar acestea sunt codurile vieții de zi cu zi, ale existenței sociale moderne. Relația cu cititorul e păstrată, accentuată. Prin retorica ei la îndemâna oricui, o astfel de poezie apelează la obișnuințele perceptive cotidiene ale cititorului.” [2, p. 367-368]. Dacă e să revenim la poezii pe care îi putem considera preponderent reflexivi, nu vom putea evita să ne referim la Grigore Vieru, al cărui discurs poetic este indisolubil legat cu direcția poeziei reflexive. Versurile ce urmează servesc ca argument în acest sens: „*Nu am moarte, cu tine nimic,/ Eu nici măcar nu te urăsc./ Vei fi mare tu, eu voi fi mic/ Dar numai din propria-mi viață trăiesc/ Nu frică, nu teamă/ Milă de tine mi-i,/ Că n-ai avut niciodată mamă,/ Că n-ai avut niciodată copii.*” (*Nu am, moarte, cu tine nimic*). În versurile date vibrează un fond liric, ele vorbesc de la sine despre profunzimea gândurilor. Limbajul genuin indică spre firescul sentiment provocat de pierderea maternă. Dramatismul situației provoacă vibrația cordelor afective. Deplângem împreună pierderea, condamnăm moartea și o compasiune infinită ne inundă.

Un alt poet, care fusese un etalon pentru generația din care face parte, urmează în creația sa aceeași intenție. Nichita Stănescu este mai mult decât un poet al „necuvintelor”,

și, deși modern în expresie, este în esență un romantic: „*Sunt un om viu./ Nimic din ce-i omenesc nu mi-e străin./ Abia am timp să mă mir că exist, dar / mă bucur totdeauna că sunt.*” (*Sunt un om viu*) Libertatea limbajului, violentarea morfologiei și a sintaxei, noile valori implicite, genuitatea expresiei îl depărtează de rostirea poetică tradițională, iar profunzimea sugestiei este plină de conotații inefabile. Autoreflexiv și cu viziuni orifice inedite, Stănescu încearcă să anihileze timpul, să-l anistoricizeze pe fundalul intensității sentimentului cu care trăiește viața. Cititorul găsește o punte de acces la lumea sa interioară, pentru a face cunoștință cu efuziunile eroului, în care vibrează totuși trăirea romantică. Poetul însuși nu ezită să mărturisească ce simte: „*Mâinile mele sunt îndrăgostite/ vai, gura mea iubește,/ și iată, m-am trezit/ că lucrurile sunt atât de aproape de mine,/ încât abia pot merge printre ele/ fără să mă rănesc.*” (*Vârsta de aur a dragostei*)

Poezia reflexivă mizează pe forța sugestiei. Imaginile artistice ridică poezia la nivelul artei pure, o încarcă de conotație. Ele înalță, înobilează, dar și coboară, umilesc. Refulațiile eului liric își găsesc concretizarea în imagini sau sunt ascunse în imagini, căci, după cum afirmă Tudor Vianu: „Cine vorbește *comunică* și *se comunică*” [1, p.13]. Imaginile artistice mijlocesc exprimarea sentimentelor. Poezia ar fi deci spațiul afirmării plenare a reflexivității, o cheie spre cunoașterea apetențelor eroilor lirici, spre resorturile interioare ale acestora, fapt care îi determină pe poeți să comunice exacerbara unor trăiri, a unor efuziuni inefabile.

În general, dacă ar fi cazul să oferim câteva nume ilustrative pentru o intenție sau alta a poeziei atunci putem considera că Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Grigore Vieru, Leonida Lari, Anatol Codru, Dan Damaschin, Aureliu Busuioc sunt poeți cu preponderență reflexivi, iar Mircea Cărtărescu, Alexandru Mușina, Mircea Dinescu, Emilian Galaicu-Păun, Marin Sorescu, Mircea Ivănescu, Dumitru Crudu, Vasile Gârneț, Nicolae Leahu, ș.a. – autori cu propensiuni spre biografic, cotidian și transparență a limbajului.

Totuși nu putem considera aceste delimitări ca fiind categorice, or, complexitatea unei opere literare depășește, prin definiție, orice aproximări teoretice.

În timp ce Gheorghe Crăciun devine, prin remarcabilul studiu *Aisbergul poeziei moderne*, o autoritate care insistă asupra unei poezii *tranzitive/ reflexive* și, respectiv, aceste valori vor fi transferate și asupra prozei (Radu G. Țeposu, sau Ion Bogdan Lefter), Mircea A. Diaconu în studiul *Gheorghe Căciun și mirajul tranzitivității*, contestă aserțiunile lansate de către teoreticianului „grupului de la Brașov”. El apreciază acuratețea limbajului, erudiția și patosul cu care lucrează Crăciun asupra interpretării poeziei moderne, dar consideră că afirmațiile lui „hrănesc și anumite exagerări.” [3, p. 8] Dar nu poate fi neglijat nici faptul că Gheorghe Crăciun a făcut o meticuloasă analiză a lucrurilor, a investigat evoluția fenomenului încă din cele mai îndepărtate timpuri – aserțiunile sale au un solid fundament teoretic.

Merită să ne referim și la niște declarații relative la subiectul dat în care lucrurile sunt văzute dintr-un alt unghi de vedere. Astfel, Solomon Marcus este ferm convins că nu poate fi vorba de o opoziție clară între *tranzitivitate* și *reflexivitate*. El marchează o altă distincție: „singurul limbaj cu adevărat opus poeziei este limbajul matematic” [5, p.70]. Este o declarație contradictorie, dacă luăm în calcul tot ce am discutat până acum. Și ca să consolideze relevanța ipotezei sale, să traseze linia de demarcație, Solomon Marcus

desemnează criteriile care fac posibilă distincția dată: „Limbajul poetic nu este o abatere de la limbajul uzual, cotidian, ci o abatere de la limbajul științific, deoarece acesta din urmă este prin excelență denotativ (cel puțin în forma sa ideală), în timp ce primul este prin excelență conotativ (cel puțin în forma sa ideală)” [5, p.70].

Fie că unele constatări sunt bine argumentate, întemeiate teoretic, fie că avem de a face cu discuții în contradictoriu, realitatea literară de azi ne pune în fața unor fapte pe care trebuie să le analizăm cu toată luciditatea, cu discernământ. În context, trebuie să admitem existența atât a poeziei tranzitive, cât și a celei reflexive ca entități antinomice, dar și complementare. Integrarea unor poeți într-o anumită tipologie este un procedeu complicat, mai ales că în cazul generației optzeciste nu putem face distincții tranșante, fără riscul de a comite erori. În ultimă instanță, problema este una actuală, care impune, cu necesitate, discuții, analize și rămâne deschisă. Polemicile în interpretarea acestor fapte literare au repercusiuni asupra abordării teoretice a fenomenului care necesită disocieri stricte, nicidecum considerații imprecise, ambigue, superficiale sau divagații irelevante. Este un teren (disertabil!) demn de atenția viitorilor cercetători.

#### Referințe bibliografice:

1. Tudor Vianu, *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, în volumul *Arta prozatorilor români*, București, Minerva, 1981.
2. Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, Pitești, Paralela 45, 2009.
3. Mircea A. Diaconu, *Gheorghe Crăciun și mirajul tranzitivității*, în revista *Contrafort*, Chișinău, decembrie 2003, nr 12.
4. Alexandru Mușina, *Eseu asupra poeziei moderne*, Chișinău, Cartier, 1997.
5. Solomon Marcus, *Poetica matematică*, București, Editura Academiei Române, 1970.

LUDMILA ȘIMANSCHI  
Institutul de Filologie al AȘM

## REGISTRUL POETIC IRONICO-PARODIC ÎN LITERATURA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ DIN BASARABIA

### ABSTRACT

The study approaches the issue of the ironic and parodic poetic techniques, settled in Romanian literature from Bessarabia in special circumstances of postmodernism adoption and the assimilation peculiarities of local literary paradigm.

Despite the cosmopolitanism administered programmatically into the literary structure, the polemical ironic tensions are felt announcing the attempt of searching specific differences: eccentric non-conformism to ingenious use of irony in poetry and prodigious deconstruction of ideological pressure in Busuioc's novels; the ironic performance of stylistic refinement and intertextual exercises in Em. Galaicu-Paun's works; ironic nihilism displaying ontological limit in Vsevolod Ciornei's works, ironical nerve of the lucidity maintained active and revolt against conformism that distorts the identity in Andrei Turcanu's works.

The approach to Bessarabian parody discovered its paradoxical nature and isolated character of manifestation: appropriation of unconventional writing by ironic restoration of the world and by conversion of the tyranny of the author in the self-reflexivity and parody in Vasile Vasilache's novel; the dialogical discursive performance of the parody in Aureliu Busuioc's novel.

**Keywords:** ironic and parodic ethos, subversive irony, nihilistic irony, discursive parody, parodic novel.

**A**tunci când încercăm să punem în discuție tehnicile ironico-parodice poetice afirmate în literatura română din Basarabia, trebuie să ținem cont de existența unei conjuncturi speciale de adopție a postmodernismului și de particularitățile asimilatoare ale paradigmei literare locale.

Inițial postmodernismul pătrunde, grație reformelor gorbacioviste, prin lecturi care denotă interesul pentru filiere eterogene, dar în consonanță cu statutul geopolitic basarabeian: „Noua generație de prozatori a profitat de căderea «cortinei de fier», făcând cunoștință cu textualismul și optzecismul din România, cu literatura postmodernistă occidentală și rusă și cu filosofia poststructuralistă.” [1, p.50]. Cu toate că insistă asupra sursei formatoare anglo-americe, criticul generației optzeciste Nicolae Leahu nu poate trece sub tăcere influența mai extinsă a literaturii ruse asupra optzecismului basarabeian, deschis și pentru nonconformismul creator de origine estică: „Ocultat, din considerente strategice, în anii renașterii naționale (1987-1991), pentru ca, ulterior, să-și diminueze consistența, mai ales odată cu revelarea pe plan larg a paradigmei postmoderniste și integrarea (cel puțin) informațională a literaturii din Basarabia în spațiul literaturii române, dialogul optzeciștilor basarabeni cu poezia rusă, în general, și cu cea a șaizeciștilor ruși, în special, este unul semnificativ fie în linia angajării existențiale a eului poetic, fie în cea a dezvoltării unor teme, motive, mituri sau mărci exterioare ale discursului.” [2, p.16].

În Basarabia postmodernismul era o necesitate stringentă, un antidot atât împotriva literaturii anchilozante, „a controlului ideologic și a auto-mulțumirii naționale” [3], cât și împotriva exuberanței patetice naționale, confortului în anacronisme cu motivație patriotică: „Lirismul basarabeian, în forma în care e surprins la acea dată, nu mai poate continua, fiind sufocat de excesul de gratuitate și artificializare.” [4, p. 128]. Scriitorii basarabeni, purtând o discuție cu Ion Bogdan Lefter și Andrei Bodiș pe marginea postmodernismului din Basarabia în cadrul atelierului *Postmodernismul – o nouă/veche mișcare literară la sfârșitul secolului XX - începutul secolului XXI*, organizat de redacția revistei *Contrafort* în august 2001, au accentuat faptul că pentru ei postmodernismul devenise semnul unei noi epoci, „nu este un gen literar sau niște teze la modă, ci e vorba de o sensibilitate...”, „...atitudine în câmpul culturii: absorbție a influențelor din exterior și voință antiizolaționistă” [5, p.27]. Statutul de scriitor *postmodern* este încărcat de valențe locale de rupere de paradigmele șaizeciste și șaptezeciste și se ajunge exclusivist să se conchidă că „un scriitor tânăr valoros nu poate fi decât postmodern” [5, p. 28], astfel îndreptățind critica română mai tânără să facă obiecția: „oamenii sunt postmoderni aici mai întâi prin excludere și apoi prin convingere.” [6].

Contrafortistul Gheorghe Chiper observă o diferențiere a țintei atacurilor subversive ale postmodernismului basarabeian, nefiind orientat delimitativ contra vreunei generații anume, ci global, anunțând schimbarea tranșantă a macazurilor estetice: „Optzecismul basarabeian a apărut în condiții diferite față de cel românesc. El nu a operat o opoziție față de o generație anume, generația imediat precedentă, ci s-a născut dintr-o reacție normală la ceea ce era anchilozat în literele din R.S.S.M. de mai mulți ani.” [4, p.129]. Totuși în critica literară transpare intenția de a indica ca dimensiune formatoare tendința optzecismului basarabeian de a depăși decalajele generației șaizeciste atât cele stilistice, cât și cele ce vizează universul reprezentării și strategiile textuale, redimensionând întreaga



viziune literară prin introducerea practicilor ironice și parodice, care în ciuda anunțatei emancipări, mai păstrau însemnele aflării într-un sistem totalitar chiar și agonal, dar încă periculos pentru atacuri directe: „De unde și nevoia optzeciștilor de a înlocui gravitatea, uneori ermetică, alteori grandilocventă a șaizeciștilor, cu o dominantă ludico-ironică a discursului: un efort de a conjuga neputința zdruncinării partidului-stat cu tentația de a nu ceda presiunilor ideologice, eschivându-se să formuleze – atenție: asemeni șaizeciștilor ruși! – o critică directă a sistemului.” [2, p. 16]. Detașarea de lirica șaptezecistă este trecută în condică detectând tensiunile estetice, evidentă evitare a vizionarismului supralicitat, precum și a tezismului militant și fundamentarea optzecismului pe aceeași proteiformitate a ironiei revigorante „cu scânteieri de cinism și senzorialitate despuiată” [7, p.87].

În ciuda cosmopolitismului administrat programatic structurii nodale a literaturii române din Basarabia, se fac simțite tentative de căutare a specificului diferențiativ. Criza de identitate, punct de reper al lumii postmoderne, obține în spațiul basarabean statutul de subiect predilect amplificat dramatic, descoperind cantonarea în complexul decalajului, perifericului și al tranziției neconținute. Simulacrele poetice aglutinează mozaicul local, în care predomină dezinformarea deliberat întreținută, în pofida afișatei liberalizări demagogizate, și sensibilitatea ultragiată social și politic. Urmărind etapele de asimilare hibridă a stării de spirit postmoderniste în Basarabia, Iulian Ciocan concluzionează tranșant că „postmodernismul este pentru prozatorii basarabeni un proiect mai mult existențial decât literar” [1, p. 51]. Atitudinea ironică și parodică asumată de registrul textual nu urmează principiile active ale derizoriului și ale textualizării sofisticate, ci devine un mod de „angajare critică în istorie și societate” [8].

Estetizarea prin ironie și parodie a realităților locale nu a conferit automat valoarea scontată. Instituind formula personală pentru poezia basarabeană contemporană – *poezia de după poezie* – Galaicu-Păun detectează rupturile de nivel ontologic și impunerea poeziei eului mic care recuperează eul individual, biografic, biologic. Poetul și criticul basarabean vede paradoxal avantajul proliferării practicilor ironiei și autoironiei, celor mai de preț „achiziții ale poeziei de după poezie” [9, p.268], dar și prejudiciul valoric regretabil al experimentării lor ca tehnici poetice: „Ar fi o mare greșeală să se creadă că achizițiilor poeziei de după poezie – conștiința parodică a textului, conștiința ironică a realului, asumarea corporalității umane, luciditatea elaborării textual, eclecticismul etc. – nu i-au costat nimic pe autorii acesteia. Dimpotrivă! Pentru nivelul general foarte înalt al poeziei scrise de generația '80, de pe ambele maluri ale Prutului, s-a plătit cu ... capodopere individuale nescrise...” [9, p.270].

Valorificarea postmodernistă a specificului local de multe ori este subordonată strategiei de instituire a unei terapii estetice prin ironie, care conferă modelelor simțul proporțiilor reale și nu intenționează să demareze un proces drastic destructiv, de sancționare a anacronismelor. Adoptarea ironiei ca principiu de producere textuală a fost o reacție iconoclastă la regimul ideologic totalitarist, marcând schimbarea fenomenologiei și a esteticii literare și momentul când solemnitatea a cedat teren desolemnizării. Nonconformismul subversiv al lui Nicolae Esinencu anunța în plină literatură angajată ideologic asumarea temerară a neseriozității prin acte apreciate deliberat drept „excen-

trice”, numite și teribilisme, recuzita sa amplă incluzând grotescul, absurdul, dar și ironia satirică. Jocul frondei concilia inflația anecdoticului și bravada cu măștile vulnerabilității, ironia consumându-se în cheie sentimentală. Scriitorul conștientizează faptul că ironia deține un statut forte în întreaga arhitectură lirică neconvențională, supraveghind întregul spectacol al pluralității identitare: „Dacă aş pierde ironia, în bună măsură aş pierde lirismul, împletirea de sarcasm și sentimentalism supravegheat, unele din canale ce conduc în subtext” [10, p. 61].

Leo Butnaru va continua să profite de disponibilitățile ironice ca modalitate de desprindere de clișeele tradiționale, etalând o alură raționalizată: „Leo Butnaru se exprimă prin intermediul unui limbaj studiat, trecut prin alambicurile disciplinei și disimulării pe care le presupune ironia” [11]. Ironia, de care uzează frecvent, oferă libertatea inovației relativizând jovial contradicțiile vieții.

Ironia galantă din poezia lui Aureliu Busuioc obține statutul de superioritate adiționând atitudinea persiflantă, dar și cultivând gustul pentru un cinism al sincerității, atât de prolific mai târziu în proză. Criticul Ion Ciocanu va remarca exploatarea ingenioasă a ironiei și va diagnostica metodic caracterul ironic și zeflemitor al scrisului în proza lui Busuioc, prin care se obține relaxarea de obligativitatea tematică. Ironia este introdusă programatic în registrul narativ modernizat pentru a submina schematismul previzibil al tipului anterior de narațiune, dar și pentru a servi jocului dezinvolt al autorului-scriptor care „ia în zeflema seriozitatea excesivă și siguranța de sine a personajelor (de fapt – a autorilor respectivi) și dezumflă mostrele de naivități, propunând cititorului o istorie plină de adevăr, însă neapărat și de haz și spirit. Așa se face că modalitatea literară preconizată de romancier – una întemeiată pe ironie și zeflema – asigură cititorului o lectură agreabilă, captivantă, bineînțeles – nu în afara preocupărilor scriitorului legate de psihologia personajelor...” [12]. Este incontestabilă performanța de a crea așa-numite personaje *antieroi* pentru care ironia e un *modus vivendi* demascator de convenționalisme, fiind și marca unui scepticism exagerat și al unui individualism al superiorității afișat cu frondă. Radu Negrescu din romanul *Singur în fața dragostei* are statutul de personaj-disident, iar ironistul debordant și incorigibil Riki, element persiflator narativ, devine porta-voce auctorială prin care se controlează registrul eroic și satiric din romanul *Unchiul din Paris* și se insinuează abil adevărurile.

La apariția romanului *Pactizând cu diavolul* (1999), critica va observa o mutație calitativă atât în ce privește substanțializarea tematică, cât și complexitatea structurii narative „instaurând în discursul romanesc un regim al plurivocității limbajului literar și extraliterar.” [13, p. 263]. Relatarea istoriilor unor destine mutilate de societatea totalitară este contrapunctată de registrul ironic al autorului care deconstruiește subversiv orice presiune ideologizantă oferind pista alternativă autentică a adevărilor istorice. Același registrul ironic subtil și prodigios va pune de acord, mai târziu, parodia și parabolicul predilect în *Hronicul găinarilor* și *O sumă de cuvinte*.

Primul val de optzecism introduce ironia în proiectul liric inovator care pretinde a fi de ruptură, radicalizant, cu formule poetice personale și stiluri inconfundabile. La Em. Galaicu-Păun maniera ironică se teatralizează, ia parte la spectacolul vervei, ritmicității ideilor și al euforiei stilistice, pretinzând a ține în echilibru partiturile plurivoci și

tensionante, dar și rafinamentele stilistice. Conștiința ironică a realului nu este gratuită totuși în scriitura labirintică textualizantă: „Știința deconstrucției se asociază cu ironia și, nu de puține ori, cu cinismul, spre a spulbera clișeele în care riscă să se așeze comodă gândirea. Dar rafinamentul stilistic al lui Em. Galaicu-Păun nu înseamnă doar joc cu limbajul/ cu alte texte, ci are acoperire existențială, esteticul încorporându-se eticului, în care și livrescul este un dat ontologic” [14]. Ironia care însoțește exercițiul intertextual, devenită exuberantă și chiar excesivă, este amendată în unele cazuri de critica literară: când „ieșirea (prea) jucăuș-relativizantă din ritual poate altera grav însuși sensul comunicării lirice... acest exces în exercițiul intertextualității, cu riscuri în descumpănire a ponderilor celor două componente ale «mesajului» și derapaje, din loc în loc, către jocuri de limbaj cumva frivol-relativizante.” [15, p. 61], sau când „un demon al divagației asociativ-disociative își vâra mereu coada neagră, ironic-turbulentă în cerneala deja agitată a poemelor sale.” [15, p. 62].

La debutanții mai vârstnici, „cu personalitate”, care urmează primului val optzecist ironia iese din pletora textualizantă și devine complicele cinic al unui hiatus dureros, al atitudinii fracturate și obosite de împotrivirea față de normele goale ale poeticului. Deși pare a fi tendențios caustică, rămâne a fi mai mult amară îngroșarea liniilor de forță a comunicării ironice în lirica lui Vsevolod Ciornei. Nihilismul lui ironic, justițiar are un substrat melancolic în pofida negativismului. Seria experimentelor personale eșuate e circumscrisă retoric tatonărilor paradoxale de a evada din „pușcăria portativă” a sinelui, finalitatea fiind constatarea stării de falit a poeticului, semnalată de degradarea în cinism a registrului ironic: „Umorul îmbătrânește și se transformă-n satiră” [16, p. 7]. Bravura de a induce în eroare cenzura este relativizată ironic, nonșalanța ludică nu poate obtura acuitatea durerii care s-a infiltrat în jocul contradicțiilor: „Știu că este un joc tragedia aceasta în care am fost distribuit/arbitrar/dar cine a permis accesul durerii în joc?” [16, p. 23]. Când i se recomandă și este îndemnat „Ascultă ce-ți spune bufonul din tine/El unicul știe ce spune” [16, p. 61], poetul se revoltă și refuză categoric destinul arlechinesc fals și impropriu, condamnând falsitatea și frivolitatea rolului burlesc ce i se impune, deși mărturisește amar că nu se poate mântui pe deplin de el: „Acest destin ce mi-i străin îmi vrea doar bine și iar bine/și ca argintul viu renaște în straietele oglinzii sparte... Și îl revăd multiplicat ironizându-mă din cioburi,/și-oricum încerc a-ntoarce capul, nu pot fugi de mine însumi...” [17, p. 31]. Atunci când ironia deturneză în *Ars poetica* tehnica reciclării postmoderniste, probată epuizant de poet până la abandonarea lejeră odată cu înțelegerea faptului imposibilității de a atinge miza scontată a remodelării care ar depăși simpla pastișare, ratarea nu este dramatizată, ci este perorată până la anularea sensului grav. Refuzul de a scrie versuri fără esență, dar și „povara absenței cuvintelor” [16, p. 55] alunecă în ironia inutilității și a lepădării de propriul scris: „Poetu-i ca Petru. Trei cocoși numărați pân-la ziuă./Iartă-mă, scrisule cel necitit. Adio.” [16, p. 56]. Textele își extrag poeticitatea din ironia sceptică, clocând o decepție netrucată livresc, mistuind devorator și fără milă chiar și propriile resorturi identitare. Ironia nihilistă afișează ultimul stindard al ironiei, limita ei ontologică, lăsând locul unui gol existențial și al unei irecuperabile singurătăți blazate: „Un caz mortal: capra sparge speranța-n patru/Marile adevăruri sunt false, marile idealuri defuncte.” [16, p. 41].

Patosul lucidității la Andrei Țurcanu este cuprins și el de o vehemență îndurerată, dar spiritul protestatar nu este anemic și buf, ironia este durută, cu ardere interioară, trecută prin formele de atitudine ale eului: „hipersensibilitate acutizată în absolut de o conștiință implacabilă” [18, p. 107]. Fiind imposibil refugiul „rătăcit în silabe” [19, p. 44], sentențios ironic sunt blamate resorturile demagogice în țara lui Papură: „Moașă de purici, slugă de mituri,/Ce mai zaveră, ce bulimie!/Între stuchituri și hârcăituri/Multe cuvinte, sfântă hârtie.” [19, p. 75]. Ridiculizarea sistematică și mușcătoare a condiției de manipulați și indolenți în țara-stână domină atitudinea lirică: „Închipuirea de țară se întâlnește zilnic/la gropile de gunoi cu închipuirea de popor./Mai ales diminețile e mare învălmășeală aici./Neamul cel, odinioară, numeros al dacilor/e în competiție acerbă cu seminția câinilor de pripas./Economie de piață/e și în traiul acesta precar de azi pe mâine,/dar fără excesele democrației,/fără instinctele celea străvechi, răvășitoare,/ascunse cu grijă sub fardul unor cuvinte frumoase,/fără creștineștile sfâșielii de la ieslea de aur a suveranității moldave” [19, p. 78]. Nervul ironic este semnul lucidității menținute activ, dar și al răzvrătirii împotriva conformismului deformativ de identitate atunci când sunt invocate intertextual mitologemele antice pentru a „rezista în somnambulism colectivă dezagregantă și a supraviețui miturilor ei opresante cu reducția lor la vid...” [20, p. 9]. O replică ironică autoreferențială mimează deconstructiv vocea criticilor ignorante sau detractoare, complexate de teroarea implacabilă ce se abate detestator asupra lor și se coagulează temerar într-un contradiscurs de afirmare a atitudinii necruțătoare a poetului: „Nu are inimă-n el, și nici merite deosebite nu are,/doar niște ochi care fixează cu necruțare/tot ce-i diform și urât printre noi,/are un creier ca un bisturiu în stare să despice firul în patru/și doi plămâni care, în loc de aer, trag fără oprire/din pâcla mizeriei, din norii grei ai suferinței care ne ține,/din cețurile groase ale minciunii și din reziduurile prostiei,/apoi aruncă afară, tot fără oprire, sacadat, ca tirul unei baterii de artilerie,/salve de adevăr.” [21, p. 64]. Grigore Canțâr, căutând să găsească vreo tangență cu registrele poetice optzeciste, remarcă faptul că ironia lui Andrei Țurcanu ar putea fi în același timp atât semnul ralierii, dar și indicele individualizării prin impunerea unei specifice ironii tăioase inegalabile: „Dar există în scrisul său și o plăcere aproape diabolică de a cultiva o poetică a ironiei polisemantice, care-l și deosebește totodată de congenerii săi mai estetizanți.” [22, p. 26]. Postmodernitatea este vizată polemic, evitând elucubrațiile textualiste, restrângând cadrul la nonșalanța și aviditatea consumeristă, fără a se exclude însă și pe sine din verbul comun la persoana întâi plural: „Ne ștergem picioarele de liberul-arbitru/și nu ne mai săturăm să mușcăm/din fructul hazardului” [21, p. 83]. Ironia subversivă scapă la Andrei Țurcanu de negativismul infinit, de fronda prestidigaționistă exuberantă sau obosită, de înscenările de-poetizării voite, urmărind perseverent ca discursul liric să nu deraieze în retorică goală sau ideologie.

Parodia în literatura basarabeană este destul de rară, poate fi detectată doar izolat, fie ca un registru adiacent satirei, fie ca mod coparticipativ în structura sintetică narativă cu dominantă subversivă ironico-parabolică. Formulele tradiționale de parodie, predilecte la Petru Cărare, prelungesc prin ironia parodică originalul, construind hipotextul în spiritul lui, intenția satirică fiind de fapt centrală. Registrul parodic este bazat pe critica incisivă concentrată în producerea de portrete caricaturale individualizante ale confrăților, încercând să dezvăluie aspectele concludente ale operelor.

Parodia instituită printre tehnicile narative moderne în romanul *Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache a semnalat individualizarea scriiturii neconvenționale: impulsul ludic, pluralitatea discontinuă, decentralizarea deliberată a discursivității transfigurează orice convenție, instaurând un epic al derizivității și al absurdului. Exegetul Andrei Țurcanu identifică în roman reflexe ale deviantului totalitarist, marcă a „unei sinuoase conștientizări artistice a esenței totalitarismului sovietic” [23, p. 18], dar consideră a fi preponderent etosul umoristic, ci nu cel aluziv subversiv: „Imaginea e abordată cu o accentuată undă de umor vădind sub pojghița de agresiune și intoleranță un aspect de bufonerie accentuată.” [23, p. 19]. Autorul mărturisește prin 1995 rațiunile conștiente și orientate teleologic de utilizare a codului parodic, însemnând pentru el o formă de a răzbuna neputința conjuncturală de manifestare a activismului scriitoricesc: „Ei bine, eu, din deznădejde, am scris parodia și titlul o spune: *Povestea cu cocoșul roșu*. Prin intermediul unei băsniri hazlii și folclorice spărgeam, fără să-mi dau seama, o găoace. Îmi vine astăzi să cred că era găoacea mea proprie – sumeția de creator. De celelalte, fie realități sociale, dacă vrei, fie și ideologice, nu-mi păsa...” [24, p. 12].

Nu insistăm asupra facturii postmoderniste a romanului, ci apreciem originalitatea refacerii ironice a lumii și a problematizării propriei ficțiuni: etalarea aventurii scriiturii și convertirea tiraniei autorului în autoreflexivitate și parodie. Neconvențională apare încorporarea conștiinței ironico-parodice a poziției auctoriale în text. Introducerea noului personaj – *academicianul* în textura discursivă și întoarcerea autorului în text ca instanță comunicativă metanarativă confirmă ieșirea romanului din albia romanului-parabolă. Verva narativă parodică cuprinde atât prototipul relativizat al basmului, cât și ipostaza inventării lumii prin povestire pe plan metaliterar. Dacă în primele opt capitole autorul pare a fi ascuns în umbră, intervenind într-o formă sau alta: comentator, tâlcuitor, deconspirator, glosator, începând cu capitolul nouă iese la suprafață textului și se apucă să citeze studiul unui academician despre personajul său și, într-un fel, despre opera sa. Lucrarea critică a *Academicianului* reface clișeele dialecticii filosofice duse la non-sens și ale scrutării științifice a realității ficțiunii, căutând date informaționale și urmărind veridicitatea cu orice preț. Autorul încearcă anevoie să polemizeze cu astfel de texte - aceasta este ipostaza în care apare cel mai des: citește, citează și contracarează, asigurându-și complicitatea cititorului, declarând plin de scorneli acest plus-adevăr, lovind intenționat asupra mărunțișurilor. În duelul de replici mai mult decât groțești dintre autor și pseudoautor, cititorul nu mai poate reține cine narează și cine supune criticii parodice cele narate. E întors pe dos chiar și metaromanul, autoreflexivitatea serioasă. În loc să se releve resorturile structurii formale sau ale intenției narative, se simulează un criticism metarealist care este supus în cele din urmă parodierii prin notele comice infiltrate destabilizator, critica ficțiunii și cea a autoreflexivității sunt desființate în emulația lor. Se prăbușește și acest ultim suport al semnificației și se descoperă un antiroman incipient la nivel metanarativ. Universul experienței sociale este dizolvat și apoi refăcut ca ficțiune într-un construct parodic. Dezarticularea hiperbolică a discursului, a cărui forță argumentativă se destramă pe măsură ce se aglomerează vorbele, compromite mijloacele narative anterioare și duce la derularea evenimentelor în virtutea habitudinii iraționale.

Critica basarabeană nu a întârziat să ia în vizor odată cu apariția romanului *Hronicul găinarilor* al lui Aureliu Busuioc faptul că parodia nu mai rămâne a fi doar unul din procedeele dominante în eșafodajul tehnic al romanului, ci ajunge să-și revendice statutul autotelic incontestabil, producând un autentic roman parodic. Textul subminează clișeele istoriografiei naționale uzând preponderent de remodelarea textualizantă a farsei. Criticul Andrei Țurcanu, insistă asupra faptului că în roman nu se manifestă o activitate ironico-ludică dezinteresată, ci discursul conține în fond „narațiunea-parabolă a hibridizării unui popor, a căderii sale în derizoriu și neant”, având o structură combinată care nu anulează forța activă a niciunui din constituenți: parodia și parabola, ci din contra este prolifică sincretic producând „patosul demistificator, fără precedent în proza basarabeană, care vizează delaolaltă caricaturi de mentalitate, de etică socială și de limbaj, ticuri ideologice, invenții propagandistice, utopii colective, conjuncturisme inofensive ori fatale, corupere de optică asupra lumii, denaturări de sens, înclinări de axe existențiale, deplasări de centri simbolici.” [23, p.23] Meritul textului este de a tămădui prin parodie și ironie cugetele deformate de idiologeme dogmatice prin inocularea unui bun simț și a unei doze masive de adevăr-protest.

Registrul parodic asumat de Busuioc nu conține o cheie postmodernistă etalată, formula lucid-ironică păstrează eleganța, dar și cinismul relativizant, care i-au garantat originalitatea în registrele probate secvențial în romanele anterioare. Totuși parodia românească propusă nu mai este orientată spre subminarea stilurilor personale sau a genurilor sistemice – schematismul previzibil al tipului anterior de narațiune, ci devine discursivă, dialogică și polifonică cu implicații ideologice. Autorul-scriptor mimează procesul scrierii de hronic despre întemeierea satului Găinari, având ambițioase convingeri anunțate atât la începutul romanului: „E vorba de ceva unic în literatura istorică mondială!” [25, p.13], cât și dezvăluite pe parcursul aventurii scrierii: „va servi ca unică temelie pentru fundamentarea și definitivă istorie a așezării numite” [25, p.41]. Convențiile cronicului sunt instaurate declarativ în discurs odată cu stilul scientoidal, pentru a fi destructurate ironic prin deriziunea infiltrată metodic, dar și prin dubla codificare stilistică, care deconspiră inferioritatea subiectului luat în obiectivul cronicarului: „mare plească istoria unui sat, de fapt – cătun, ajuns în două sute de ani până la numărul cinci-șase cu gospodăriile!” [25, p.13]. Resuscitarea „stilului clasic” nu este o preferință, ci o constrângere impusă de tendințele grandomane de a realiza o notorie, veridică sursă istorică. Contrastează puternic emiterea de efluvii militante auctoriale pentru stilul canonic arhaic narativizant cu surogatele de comunicare modernizante de care nu poate scăpa naratorul: parodia enunțării se realizează prin inserarea de clișee verbale în textul unor exprimări neutre pentru a asigura contrapunctul discordant al jocului buf cu registre discursive multiple: „Mai mult: și faptul că, puși în fața flagrantului cu orătăniile, nu se repezără imediat să-l linșeze pe vinovat constituie un argument serios pentru cele afirmate mai sus, dar de simțul actual al proprietății nu erau lipsiți, și o asemenea provocare nu putea fi trecută cu vederea sau iertată!” [25, p.6]. Astfel de relatări bombastice vădit truate împânzesc întreg textul, pe lângă faptul că produc efect comic imediat, demonstrează condamnabilul fenomen de trecere a tiparelor limbii de lemn de toate tipurile, mai vechi și mai multinaționale în comunicarea naratorului-cronicar, dar și în cea a personajelor,

atunci când nu se manifestă ca vorbire determinată de context, ci ajunge să definească contextul, instrumentele răspândirii ideologiei. Autoreferențialitatea metanarativă este abundentă în substanța romanului și depășește considerabil admisibilul de comentarii permise de formula cronicărească, astfel semnalând că nu este propriu-zis forma de relevare a mecanismului generării textului, ci o strategie discursivă care acumulează multiple suprapuneri și intersectări ale proiecțiilor unor atitudini auctoriale inversate simptomatice spre parodie. Însușirea debitului cronicarului care pretinde a scrie o istorie vie și preocuparea deschisă a metaficțiunii istoriografice pentru receptare și pentru cititorul ei constituie provocări pentru a infiltra factorul perturbator care alterează și distorsionează gravitatea reflexivă. Insistând asupra faptului că „totul e făcut cu bună știință”, încearcă să anuleze orice învinuire de pastişare sau plagiat a stilului rigid sau romantic din cronicile naționale (Neculce, Ureche), dar și de imitare de procedee vădit experimentate de istoricii antici (luxul de amănunte importante și tendința de a compara biografiile personajelor). Negând că scrie biografii comparate/vieți paralele, după ce uzează pe deplin de această practică extinzând arborescent relatarea, anunță încheierea cu succes a acestei activități: „Aici se oprește descrierea vieților paralele ale plăieșului Pătru și a fiului său, Panteleu, a plăieșei Catinca și a fiului ei, Panteleu, a iobagului Panteleu și a soaței sale, lăieșa Rada.” [25, p.61].

Intenții subversive sunt detectate în momentele în care autorul se adresează cititorului cu privire la convențiile și procedeele folosite de prozatorii contemporani, deși pare că renunță treptat la intenția de a condamna excentricitățile democratizării scriiturii, într-un joc al duplicității devine transparent relativismul critic: „Dar scriu toate acestea nu pentru a aproba sau dezaproba noua proză, sunt sigur că și fără mine lucrurile merg cum trebuie, în albia lor firească, le scriu pentru a dovedi că sunt un contemporan al propriei vârste...” [25, p.22]. Printre farsele prin care se manevrează abil publicul, strategic dozate și controlate de „instinctele” romancierului, se impune și un registru grav care descoperă întoarcerea problematizatoare la istorie, dar și la literatură ca niște discursuri, constructe umane, sisteme de semnificații făurind un sens al trecutului. Atragerea atenției asupra posibilelor omisiuni din documentele istorice și asupra potențialului constant de eroare, uneori deliberată, alteori ca rezultat al inadvertențelor, este valorificată în dublu registru tragic-ironic: violentarea ironică a cunoscutei istorii ne face conștienți de nevoia de a pune sub semnul întrebării versiunile oficiale ale istoriei. Problema epistemologică a modului în care cunoaștem trecutul se alătură celei ontologice, parodia preluând în mod cert și dimensiuni ideologice. Repudierea modelelor grandioase nu are resorturi postmoderniste, ci e determinată de ethos polemic foarte marcat, vizat de parodia pseudo-miturilor, cărora li se atribuie sensul unei mistificări politice trădând non-inocența ideologică.

#### Referințe bibliografice:

1. Iulian Ciocan, *De la sămănătorism la postmodernism*, în revista *Sud- Est Cultural*, nr. 4, 2002. [http://www.sud-est.md/numere/20030115/article\\_4/](http://www.sud-est.md/numere/20030115/article_4/)
2. Nicolae Leahu, *Optzecismul din Basarabia și poezia șaizeceștiilor ruși*. În: *Proceedings of the International Conference European Integration between Tradition and Modernity*, Târgu-Mureș, Editura Universității Petru Maior, 2007, p 14-19.

3. Ion Simuț, *Postmodernismul de peste Prut*, în revista *România literară*, nr. 24, 2005. [http://www.romlit.ro/postmodernismul\\_de\\_pestes\\_prut](http://www.romlit.ro/postmodernismul_de_pestes_prut)
4. Grigore Chiper, *Generație, optzecism, postmodernism, textualism*, în revista *Metaliteratura*, nr. 1-4, 2010, p. 128-135.
5. *Postmodernismul – o nouă/veche mișcare literară la sfârșitul secolului XX - începutul secolului XXI*, în revista *Contrafort*, nr. 9-11, 2001. [http://www.contrafort.md/old/2001/83-85/230\\_2.html](http://www.contrafort.md/old/2001/83-85/230_2.html)
6. Dorina Bohantov, *Postmodernism a la Chișinău, acțiune-performance*, în revista *Observator cultural*, nr. 78, 2001. [http://www.observatorcultural.ro/Postmodernism-a-la-Chisinau-actiune-performance\\*articleID\\_1566-articles\\_details.html](http://www.observatorcultural.ro/Postmodernism-a-la-Chisinau-actiune-performance*articleID_1566-articles_details.html)
7. Nicolae Leahu, *Poetul Andrei Țurcanu. Întâiul...*, în revista *Metaliteratură*, nr. 1-2, 2008, p. 87-90.
8. Paul Cernat, *Eretici integratori*, în revista *Dilema Veche*, nr. 421, 2012. <http://www.ernu.ro/presa/ereticii-integratori/>
9. Emilian Galaicu-Păun, *Poezia de după poezie*, Chișinău, Cartier, 1999.
10. Vitalie Răileanu, *Podul de cărți. Nicolae Esinencu-Omul scriitor*, în revista *Vatra veche*, nr. 10, 2012, p. 60-61.
11. Gheorghe Grigurcu, *Ironie și patetism*, în revista *România literară*, nr. 3, 2000. [http://www.romlit.ro/ironie\\_i\\_patetism](http://www.romlit.ro/ironie_i_patetism)
12. Ion Ciocanu, *Dincolo de ironie și zeflema*, în revista *Sud- Est Cultural*, 2008, nr. 4, p. 31-42.
13. Aliona Grati, *Cuvântul celuilalt Dialogismul romanului românesc*, Chișinău, Academia de Științe a Moldovei, 2011.
14. Dumitru Chioaru, „*Armele grăitoare*” ale lui Emilian Galaicu-Păun, în *Ramuri*, nr. 1, 2011. [revistaramuri.ro/index.php?id=1395&editie=54&autor=de%20Dumitru%20Chioaru](http://www.revistaramuri.ro/index.php?id=1395&editie=54&autor=de%20Dumitru%20Chioaru)
15. Ion Pop, „*Armele grăitoare*” ale lui Emilian Galaicu-Păun, în revista *Sud- Est*, 2010, nr.4, p. 56-62.
16. Vsevolod Ciornei, *Cuvinte dintre tăceri*, Chișinău, Cartier, 2002.
17. Vsevolod Ciornei, *Istoria geloasă*, Chișinău, Hyperion, 1990.
18. Nina Corcinschi, *Un zodiac pentru interiorul în roșu aprins*, în revista *Metaliteratura*, nr.1-2, 2012, p. 107-110.
19. Andrei Țurcanu, *Destin întors*, Chișinău, Cartier, 2005.
20. Andrei Țurcanu, *Cămașa lui Nessos*, Chișinău, Cartier, 1996.
21. Andrei Țurcanu, *Interior în roșu aprins*, Iași, Tipo Moldova, 2012.
22. Grigore Canțâr, *Reafirmarea literalității poeziei*, în *Contrafort*, nr. 12, 2002.
23. Andrei Țurcanu, *Arheul marginii și alte figuri*, Iași, Tipo Moldova, 2013.
24. Ion Ciocanu, *Rigorile și splendorile prozei „rurale”*. Studiu asupra creației literare a lui Vasile Vasilache, Chișinău, Firma Editorial-Tipografică Tipografia Centrală, 2000.
25. Aureliu Busuioc, *Hronical Găinarilor*, Chișinău, Cartier, 2012.



LILIA RACIULA

Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți

## SENSURI POETICE ALE CROMONIMULUI NEGRU ÎN POEMUL *DRAGOSTE DE MIRCEA CĂRTĂRESCU*

### ABSTRACT

This study focuses on the poetic meanings that generates the hromonim black in the poem Love by Mircea Cărtărescu. Black is highly valued by M. Cărtărescu being the essential hromonim around which the whole vision is built in the poem. In this poem we are dealing with a hyper – representation of black, coming up 24 times within the same text and confirms once again its anarchic spirit of postmodernism. Black occurs in association with a recurring motif in the creation of the author – rainbow – the black rainbow , which becomes a profound symbol in the poem’s economy. The black hromonim recovers here its archaic obscure resonances – its primary valences, fecund and fertile.

**Keywords:** hromonim, black, rainbow, meanings, fertility, fecundity.

„În spațiul culorii, există început și sfârșit, există întuneric și lumină, există cald și rece, există umed și uscat, există jubilație și prăbușire, cer și pământ, viață și moarte, iubire și ură, armonii și conflicte, infern, paradis, aer, foc, sânge, clorofilă, vitalitate și pustiu, există întemeietori, șamani, magi, iluminați, există Goethe și Newton, există tot ceea ce se poate atinge și tot ceea ce se poate imagina. Culoarea este Universul, în toată indeterminarea sa, este explozie și coagulare, incandescența și stingerea, este *gaura neagră, pitica albă și deplasarea spre roșu*, este materia, visul, speranța”

(Pavel Șușară)

**M**odulată în funcție de perspectivele abordării (dimensiunile senzorială, psihică, spirituală, simbolică etc.), culoarea – obiect de studiu fascinant și proteic – reprezintă „prin esență, un teren transdocumentar și transdisciplinar” [1, p. 20].

Proiectând o perspectivă istorică asupra universului cromatic, medievistul Michel Pastoureau afirmă că „societatea este cea care «face» culoarea, cea care-i dă definițiile și semnificațiile, care-i construiește codurile și valorile, care-i organizează practicile și-i

determină mizele” [1, p. 20]. Astfel, culoarea reprezintă, „întâi de toate, o problemă de societate” [1, p.12]<sup>i</sup>.

Din perspectiva dimensiunii structurilor arhetipale, culoarea se configurează „(...) ca imagine a bogățiilor substanțiale, iar în nuanțele ei nesfârșite drept gaj al unor ineputabile resurse [2, p. 276-277].

În universul artei culoarea se impune ca fapt de sensibilitate estetică, de imaginație, de viziune individuală asupra lumii, fiind idei<sup>ii</sup>, emoție, senzație, stare de spirit, energie etc. Culoarea are funcția de semnificare și comunicare într-un limbaj *sui-generis*, exprimând totodată nevoia umană de frumos și spectacol. În textele literare culoarea înregistrează o aventură semiotică fascinantă, cu avataruri dintre cele mai surprinzătoare, oferind piste pentru înțelegerea viziunii și sensibilității autorilor.

În prezentul demers ne propunem să ne axăm pe sensurile poetice pe care le generează cromonimul *negru* în poemul *Dragoste* de Mircea Cărtărescu.

Așa precum observa, pe bună dreptate, Michel Pastoureau „omului i-a fost întotdeauna frică de negru” [1, p. 30]. Gilbert Durand în *Structurile antropologice ale imaginarii*, de asemenea, menționa „ura față de negru”, pe care o resimțeau strămoșii noștri prin apropierea nopții și care se edifica într-un „dat inițial, paralel cu imaginația luminii și a zilei<sup>iii</sup>” [2, p.111]. Înzestrat cu atributele haosului, zgomotului, agitației, *negru* antrenează o valorificare negativă<sup>iv</sup>. Percepția *negrului* de conștiința colectivă și-a lăsat amprenta asupra conștiinței individuale, or cea dintâi „are o influență enormă prin intermediul ata-vismelor ancestrale, ea apasă cu toată greutatea asupra oricărei conștiințe individuale. Arhetipurile și complexe acționează cu vraja lor obscură” [3, p. 9].

„Suport al gândirii simbolice” [4, p. 408], culoarea întrunește deopotrivă virtuți faste și nefaste. Michel Pastoureau a demonstrat în studiul *Negru. Istoria unei culori*, evoluția ambivalentă a negrului, relevând faptul că, „la început a fost negrul”, un negru primordial (potrivit versetelor biblice ale Facerii *negrul* (întunericul genezic) a precedat celelalte culori), comportând valențe negative, deoarece „nu e cu puțință viața în beznă; lumina este bună; întunericul mai puțin” [1, p. 25]. Mitologiile lumii conservă „acest negru al originilor”, „un negru fecund și fertil”, reprezentat de nămolul roditor al Nilului în Egipt, de statuetele zeitelor-mame protoistorice sau de culoarea caracteristică unor divinități – simboluri ale fertilității precum Cibele, Isis, Ceres, Hecate etc. Așadar, până la mijlocul Evului Mediu creștin, *negru* este asociat cu ideea de fertilitate, de producere (de facere) și, implicit, cu cea a spațiilor naturale ale pământului cum ar fi grottele, cavernele, văgăunile, galeriile rupestre, acestea din urmă având rolul de „creuzete fertile, locuri de naștere sau de metamorfoză, receptacole de energie (...)” [1, p. 29].

Imaginația creatoare însă a „îmblânzit” *negrul*, sensibilitatea artistică față de acesta suportând profunde mutații de-a lungul timpului. Însăși „sintaxa cromatică” a erosului se așterne în negru la Mircea Cărtărescu, „unul dintre cei mai ofensivi promotori ai postmodernismului” [5, p. 57]. *Negru* este puternic valorizat de M. Cărtărescu, fiind cromonimul esențial în jurul căruia se construiește întreaga viziune a poemului intitulat *Dragoste*. În acest poem avem a face cu o hiper - reprezentare a negrului, o adevărată exhibare de negru, despre care putem spune că „dă pe din afară”, revenind de 24 de ori în limitele aceluiași text și confirmând o dată în plus spiritul anarhic propriu postmo-

dernismului. Este un text ce-și forjează viziunea poetică sub voluta negrului, printr-un amestec de motive fantast-onirice (*Totul, umbra, „corabia din pânză de păianjen”* etc.) și elemente cu intarsii ludice ale realismului cotidian. *Negru* apare în asocieri cu un motiv recurent în creația autorului – *curcubeul – curcubeul negru (deasupra mamei răsărise un curcubeu negru)*. Este un negru cu efecte de saturație și vibrație – *era un curcubeu negru și de atâta negru scânteietor/ pe câmp mușețelul se-ntunecase*.

Absent cu desăvârșire în spectru, *negru* devine o culoare - invazie în curcubeul cărtărescian, suprimându-le pe celelalte: roșul, oranjul, galbenul, albastrul și indigoul, cu excepția violetului: *roșul curcubeului era negru/ și oranjul lui era negru/ și galbenul lui era negru/ și verdele lui era negru/ și albastrul lui era negru/ și indigoul lui era negru*. Culorile aici se contopesc „asemeni amănților cărtărescieni, trecând unul în celălalt” [5, p. 281]. Această anulare a barierelor cromatice ale curcubeului, trimite la ideea de orgie, or aici e o orgie de negru. Astfel, *curcubeul negru*, decanonizat, cu parametrii cromatici definiționali modificați, redus la negru și violet<sup>v</sup> (o nouă ordine a curcubeului!), devine la Mircea Cărtărescu o echivalență metaforică a dragostei ca creație, înțeleasă în sens inițiativ, ca „orgie ritualică” ce presupune abolirea tuturor granițelor, fuzionarea totală până la „reînțoarcerea la starea primordială, haotică” din care apare creația. În subsidiar, remarcăm că orgiile la Mircea Cărtărescu au tendința să ia proporții monumentale în timp (în *Orbitor* orgia Badislavilor durează 40 de zile), în spațiu și registre ontologice. Acestea nu țin doar de registrul umanului (ca în *Orbitor*), ci transgresează limitele umanului, contaminând și registrul referențialului ontologic inanimat, lumea banală a concretului cotidian, obiectele înconjurătoare etc.:

*dragoste! urlau caloriferele*  
 - *dragoste ! draperiile*  
 - *dragoste ! magazinele de piese auto*  
 - *dragoste ! șobolanii*

Austeritatea cromatică a curcubeului cărtărescian, împinsă până la monocromie (violetul reperându-și semnificațiile arhaice de subnegru) descinde spre accentele grave ale semnificației și simbolismului primordial al negrului. Înțeles în acest fel, *curcubeul negru* devine un simbol profund în economia poemului, prin care autorul recuperează rezonanțele arhaice opacizate ale *negrului*. Încărcat de prestigiul originilor, *negru*, în ecuația poemului, trimite la valențele sale primordiale, fecunde și fertile. Esențială și relevantă în conceptul erosului la Mircea Cărtărescu este anume această dimensiune. Vom înțelege prin *curcubeul negru* un mod de a contura ideea fertilizatoare e erosului, în sensul că finalitatea acestuia e rodirea, creația, metamorfoza (schimbarea stării inițiale). În aparenta lor incompatibilitate, elementele asocierii *curcubeu + negru (curcubeul negru)*, se opun și se cheamă reciproc, totodată, dacă ne plasăm într-un registru al înțelegerii simboliste a lucrurilor. *Negru* este văzut în relație directă cu un anumit spirit feminin, cu feminitatea maternală. *Curcubeul negru* imaginat cu „*tuburi moi, ca de orgă*” rezumă într-o manieră simbolică o formă a feminității maternale, înrudită cu cea a spațiilor - cavități naturale, utere *sui generis* care prefigurează viziunea embrionară. În

această ordine de idei, *negru* desemnează culoarea intimă a feminității maternale. Este prezent aici și un joc al formelor labirintice: „*tuburile moi, ca de orgă*” ale *curcubeului negru* lasă impresii de defileuri labirintice, configurând o geometrie a sexualității. *Negru* aici apare în ipostaza adjectivului care angajează intimitatea „subiectului”, or precum afirma Gaston Bachelard „trebuie, așadar, să deosebim, în literatură, adjectivul care se mărginește să desemneze cu multă precizie un obiect de adjectivul care angajează intimitatea subiectului” [6, p.73]. Dacă e să urmăim aceeași linie de gândire bachelardiană<sup>vi</sup>, am putea afirma că, *negru* desemnând, prin definiție, o calitate, în poem nu este atât o „stare”, cât devenire.

Pentru a da contur sensurilor poetice cărtăresciene ale *negrului* și, respectiv, pentru a putea accede la mesajul semantic și cel estetic al poemului, e necesar să insistăm asupra paradigmelor<sup>vii</sup> poetice ale textului.

În general, limbajul poetic cărtărescian se caracterizează printr-o bogăție și varietate paradigmatică ieșite din comun. Deși extrem de eterogene sub aspectul elementelor compozante, creând impresia unui hazard împins la limită, paradigmele poetice permit identificarea unei „regularități” în ceea ce privește consolidarea valențelor *negrului* în contextul imaginarului cărtărescian. Exemplificăm, în continuare, paradigmele textualizate în poemul *Dragoste* ce contribuie substanțial la conturarea valențelor cromonimului *negru*. Coerența textului e asigurată de pluritatea de paradigme poetice textualizate în jurul semelor [+ fecunditate], [+ sexualitate], care, la rândul lor, etalează o sexualitate/fecunditate fie directă, fie indirectă sau derivată. Astfel, enumerăm câteva paradigme relevante în acest sens:

I. Paradigma: „*roșu*”, „*oranj*”, „*galben*”, „*verde*”, „*albastru*”, „*indigo*”, „*violet*”, textualizată vertical printr-un indice<sup>viii</sup> cumulat ce conține un element verbal:

*roșul curcubeului ERA NEGRU.*

ȘI *oranjul LUI ERA NEGRU.*

ȘI *galbenul LUI ERA NEGRU.*

ȘI *verdele LUI ERA NEGRU.*

ȘI *albastrul LUI ERA NEGRU.*

ȘI *indigoul LUI ERA NEGRU.*

Precum se poate observa paradigma dată este evidențiată printr-un cumul indicial tetramembric, ce ia aspect propozițional și trimite indirect la ideea de „fecunditate cromatică”. *Negrul* „are toate culorile”, toate puterile, le însumează pe toate și trimite la puterile intime ale materiei. Prodigioasa imagine a *curcubeului negru* se construiește pe un paradox, pe valori contrarii (pe o discordie profundă!) ce dinamizează efecte anarhice. *Negru*, în această dialectică a lucrurilor, ar fi „sălașul intim al culorilor” [6, p.26]:

și toate obiectele negre șiroiră umbre colorate

și umbra mamei, tata, siroi o umbră colorată

Nelipsit de interes, în această ordine de idei, ar fi să relevăm opinia lui Gilbert Durand, potrivit căreia, în general, culoarea „ne trimite (...) întotdeauna la un fel de feminitate

substanțială” [2, p. 275], „multicolorația fiind legată direct (...) de engrama feminității materne, de valorificarea pozitivă a femeii, a naturii, a centrului, a fecundității” [2, p. 275].

Erosul la Mircea Cărtărescu îmbracă forme ritualice, fiind spectaculos și fabulos prin hiperacumulările elementelor descriptive, copleșitor prin vâscozitatea macroscopiilor și microscopiilor unui fantastic delirant (*era o corabie din pânză de păianjen / călătorea pe marginea curcubeului negru / ca pe marginea unei batiste cu chenar*).

Poemul dezvăluie un cadru ce asimilează valorile unui ritual al fertilizării în care culoarea neagră joacă un rol primordial, individualizând „obiectele de cult”: „*farfurie neagră*”, înrudită cu simbolismul „vasului”, recipientului, prin reprezentarea simbolică a locului unde se petrec minunile, uterul în care se zămislește o nouă naștere, rezervorul de viață [4, p. 429]; laptele („*un fir de lapte negru*”), „alimentul primordial, arhetipul alimentar” [2, p. 320], devine vehicul al culorii negre, implicit, al fertilității/maternității. „*Femeia neagră*” sugerează cultul Marii Mame, mama primordială, *materia prima* (în literatura de specialitate se scoate în evidență înrudirea dintre *mater* și *materia*), iar în versul *un vatman intră într-un depou negru* se conturează o eufemizare<sup>ix</sup> a sexualității/fecundității, prefigurare în stil postmodernist a exercitării sexualității.

o pisică deschise ochii și văzu o **farfurie neagră**  
 în care o **femeie neagră** îi turna **un fir de lapte negru**.  
 un vatman intră într-un **depou negru**.  
 un fluture se așează pe **un zid negru**.  
 doar curcubeul mai scânteia  
 aruncând **flăcări negre**

II. Paradigma: „*vremea dragostei*”, „*sfârșitul lumii*”, „*apocalipsa, care e dragostea*” etc., indexată prin indicele verbal *venise*, orientată hiponimic cu hiperonimul „dragoste” dislocat în poziție inițială față de ceilalți termeni ai paradigmei<sup>x</sup>:

VENISE vremea dragostei, sfârșitul lumii.  
 VENISE apocalipsa, care e dragostea.  
 VENISE fiara care latră flacara.

Aici predomină „trăirea halucinantă” [5, p.16], pe acest „continuum de realitate – halucinație – vis” [5, p. 57] se edifică viziunea cărtăresciană, dragostea devenind o imagine totală care înglobează „*sfârșitul lumii*”, „*apocalipsa*” etc., dar care nu trebuie înțeleasă „ca disoluție, ci ca reunire barocă a unor elemente disparate într-un întreg unitar” [7, p. 261].

III. Paradigma *Totului*: un conglomerat de paradigme ce evocă motivul Totului, ideea universalității (totul) în totalitate (tot), indexată prin pronumele nehotărât *tot* și care se reunește în jurul semului „sexualitate/fecunditate”:

Totul ÎN tot  
 tot PESTE tot  
 dinți ÎN dinți ȘI gura ÎN gură ȘI sex ÎN sex ȘI coaste ÎN coaste;

.....  
 .....ȘI flori CU petale, Ø sepale, Ø stamine, Ø pistil  
 TOȚI iubind totul  
 TOȚI fecundând totul  
 PESTE TOT NUMAI apte ȘI ațți  
 NUMAI icre ȘI lapți

În paradigma poetică în discuție hiperonimul Totul prin recurență manifestă comportament indicial. Ceea ce e necesar de remarcat este semnificația diferită: hiperonimul Totul arată raportul de implicație față de alți termeni ai paradigmei, ideea de universalitate. Paradigma dată aglutinează atât elemente, aparținând referențialului anatomic, și anume subsistemului facial (*dinți, gură*), cât și elemente ale anatomiei inferioare (*sex*) și superioare (*coaste*). Coerența paradigmei este asigurată de semul [+ sexualitate]. Reflectarea sexualității în referențialul reproductiv anatomic, botanic, zoomorfic – în universalitate, în tot – verifică justetea afirmațiilor lui Horia-Călin Bârleanu care susține că „putem vorbi (...) despre motivul Totului în orice moment al operei cărtăresciene. Ascuns sub diferite aspecte, al iubirii, al spiritualului, Totul este principiul care mișcă energiile eului (...)” [5, p.78].

În concluzie, *negru* cărtărescian, asimilând proiecția *negrului* arhaic opacizat (valențe de fecunditate, fertilitate), se edifică într-o culoarea intimă a feminității maternale. *Negru* este culoarea ce însoțește viziunea embrionară și definește dragostea ca echivalent al creației.

#### Referințe și note bibliografice:

1. Michel Pastoureaux, *Negru. Istoria unei culori*. Traducere de Emilian Galaicu-Păun, Chișinău, Cartier, 2012.
  2. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Editura Univers, 1977.
  3. Paul Evdochimov, *Taina iubirii*, Traducere de Gabriela Moldoveanu, București, Editura Christiana, 2006.
  4. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol.I, București, Editura Artemis, 1993.
  5. Călin-Horia Bârleanu, *Mircea Cărtărescu. Universul motivelor obsedante*, Iași, Universitas XXI, 2011.
  6. Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile odihnei*. Eseu asupra imaginilor intimității. Traducere, note și postfață de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1999.
  7. Coord. Emilia Parpală, *Postmodernismul poetic românesc*. O perspectivă semio-pragmatică și cognitivă, Craiova, Editura Universitaria, 2011.
  8. Crișu Dascălu, *Dialectica limbajului poetic*, Timișoara, Editura Facla, 1986.
  9. Mircea Cărtărescu, *O seară la operă*, Chișinău, Î.E.P. Știința, 2009.
  10. Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București, Nemira, 1999.
- <sup>i</sup> În opinia lui Michel Pastoureaux culorile „nu pot fi studiate în afara timpului și a spațiului, făcând abstracție de contextul cultural precis. Din acest motiv, orice istorie a culorilor trebuie să fie înainte de toate o istorie socială. Pentru istoric – ca de altfel și pentru sociolog și pentru antropolog –, culoarea se definește în primul rând drept un fapt de societate” [1, p.20]. În legătură cu aspectul în discuție,

istoricul medievist, argumentează că „ceea ce-i adevărat în privința imaginilor este la fel adevărat și în cazul textelor. Orice document scris constituie o mărturie specifică și infidelă a realității. Nu de aceea că un cronicar din Evul Mediu ne spune că mantoul cutărui sau cutărui rege era negru, acest mantou era într-adevăr negru. Dar problemele nu se pun în felul acesta. Orice descriere, orice notație a culorii este culturală și ideologică, chiar dacă este vorba de cel mai anodin inventar sau de cel mai stereotip document notarial. Însuși faptul de a menționa culoarea unui obiect constituie o alegere marcant semnificativă, reflectând mize economice, politice, sociale sau simbolice ce se înscriu într-un context precis. La fel cum este semnificativă alegerea cuvântului care, anume el și nu altul, servește pentru a anunța natura, calitatea și funcția acestei culori. Uneori distanța dintre culoarea reală și culoarea numită poate fi considerabilă sau să constituie o simplă etichetă: astfel spunem zilnic, și încă foarte demult, „vin alb” pentru a califica un lichid ce nu are nimic alb în el” [1, p. 16-17].

- ii Culoarea este idee, evoluând de la culoarea-calitate la culoarea-concept.
- iii Astfel, noaptea „concentreză în substanța-i malefică toate valorificările negative (...)” [2, p.111], comportând spaimă, teroare, deprimare hesperiană. Mai mult decât atât, se observă că „această deprimare hesperiană e dealfel comună oamenilor civilizați, sălbaticilor, chiar și animalelor (2, p.110 -111). Miezul nopții fiind considerat în folclor „ora când animalele malefice și monștri infernali pun gheara pe trupuri și suflete” [2, p.110 -111].
- iv „Diavolul e întotdeauna negru sau conține ceva negricios. Antisemitismul s-ar putea să n-aibă altă sursă în afară de această ostilitate naturală față de tipurile etnice mai închise la culoare (2, p.112). În definitiv, însuși anticlericalismul derivă din această fobie a negrului (ura față de „corb” și de obscurantism). Teatrul occidental îmbracă totdeauna în negru personajele negative sau antipatice: Tartuffe, Basilio, Bartholo, ca și Mefisto sau Alcesta [2, p.113].
- v Potrivit lui Michel Pastoureau violetul antic și medieval este un seminegru, un subnegru (1, p.18).
- vi Gaston Bachelard, în acest sens, notează: „Atunci când imaginea și-a a pus în noi sensibilitatea cea mai atentă, ne dăm seama că toate calitățile nu sânt pentru noi atât stări, cât deveniri. Adjectivele calificative trăite de imaginație – și cum ar putea fi trăite altfel? – sânt mai aproape de verbe decât de substantive” [6, p. 76].
- vii Prin paradigmă trebuie înțeles „un ansamblu de unități care intră în relații *in absentia*, de tipul „sau... sau...”, încadrabile disjuncției logice (VEL), în opoziție cu sintagma, ansamblu de unități ce intră în relații *in praesentia*, de tipul „și...și...”, încadrabile conjuncției logice (ET)” [8, p. .30]. În această ordine de idei, menționăm că pentru Pierre Guiraud, de exemplu, paradigma „e o paradigmă de sintagme” [apud. 8, p.31].
- viii E necesar de precizat aici unele aspecte legate de noțiunile de *indexare* și, respectiv, cea de *indice* cu care operăm în analiza noastră. Astfel, remarcăm că prin *indexare* înțelegem „operația prin care paradigmei lexicalizate îi este asociat un *semnificant recurent*, care să avertizeze asupra semnificatului paradigmatic *continuu*” [8, p. 42], în timp ce indicele este un element extraparadigmatic ce arată existența unei paradigme, „semnalizează un sens situat întotdeauna în afara lui, într-un ansamblu omogen și contradictoriu totodată de semne (...)” [8, p.64].
- ix Împrumutăm acest termen de la Gilbert Durand, care în *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul* notează: „ (...) funcția imaginației este înainte de toate *eufemizare* (subl.aut), însă nu un opium negativ, mască pe care conștiința o înalță în fața hidoasei figuri a morții, ci, dimpotrivă, dinamism prospectiv care, prin toate structurile proiectului imaginar, încearcă să amelioreze situația

omului în lume” (10, p. 109], or (...) arta întreagă, de la masca sacră la opera comică, este înainte de toate, întreprindere eufemică pentru a se ridica împotriva putreziciunii morții” [10, p.109].

- x Această paradigmă este una vastă, cu mai multe nivele, ce cunoaște o textualizare atât verticală, cât și orizontală. În plus, aici atestăm existența textualizărilor verticale și orizontale paralele:

VENISE pipăitul CU mirosul ÎN lesă

VENISE văzul CU auzul ÎN colivie

VENISE fiinta CU neantul / încolacit/ DUPĂ gât

VENISE înghesuiala, fier LÂNGĂ plastic, oțel LÂNGĂ sticlă, enzime LÂNGĂ ciment,

clor LÂNGĂ pânză ȘI frunze ÎN glande ȘI oase ÎN roua ȘI

ochi ÎN stilouri ȘI fălci suprapuse ȘI gheare ȘI pioaneze

ȘI nori ȘI papusi ȘI oceane.

Paradigma poetică dată comportă o orientare hiponimică, perceperea textualizării fiind data de hiperonimul dislocat în poziție inițială. Divizarea inconimică a paradigmei: (a) „terifiant”/ *sfârșitul lumii – apocalipsa – fiara!*; (b) „instrumentar tehnic legat de mișcare”/ *aparatură cu manometre – cadrane – cilindri – biele – bujii – globuri de sticlă – curele de transmisie!* (c) „organe de simț”/ *pipăitul – mirosul – văzul – auzul!*; (d) „existență”/ *ființa – înghesuiala!*; „chimic”/ *fier – oțel – clor – enzime!*; (e) „material”/ *plastic – sticlă – ciment – pânză!*; (f) „natură”/ *frunze – rouă – oceane – nori!*; (g) „anatomie”/ *glande – oase – ochi – fălci – gheare!*; (h) „obiecte”/ *stilouri – pioaneze – păpuși!*. Semele inconimice se includ în arhisememul *dragoste*, divizarea fiind susținută de indicele verbal VENISE.



# STUDII TRANSDISCIPLINARE TRANSDISCIPLINARY STUDIES

OLESEA GÂRLEA  
Institutul de Filologie al AȘM

## „LITERATUR EXPRESS. EUROPA DE LA FEREAȘTRA VAGONULUI”: JURNAL ÎNTRE DOCUMENTAR ȘI FICȚIONAL

### ABSTRACT

In this article the author examines the problem of interferences between journalistic style and literature style in the journal-book *Literatur Express. Europe from the carriage window* signed by two authors Vasile Garnet and Vitalie Ciobanu. The conclusion that emerges is that the following lexicological techniques, those of poetic morphology, the modalities of characters' description by their nicknames, personal assessments denote a duplication of the publicistic text which here and there becomes an exclusively literary one. By means of poetisation the journal gains new valences of expressivity and figures in building the image of poetic and social reality.

**Keywords:** journal, literature, description, poetic morphology, nickname.

**P**roblema interferenței stilurilor publicistic și artistic este relativ nouă în spațiul dintre Nistru și Prut. Acest aspect își găsește reflectare în studiul Ninei Corcinschi *Poezie și publicistică. Interferența limbajelor* (Chișinău, 2008) în care preocuparea de bază a autoarei este cum jurnalul unui scriitor se ridică la rangul de narațiune (sau chiar ficțiune). Este un aspect ce rămâne valabil și pentru cartea *Literatur Express. Europa de la fereaștra vagonului* semnată de Vasile Gârneț și Vitalie Ciobanu. Apartenența acestui text la ficțiune sau nonficțiune e condiționată de marca paratextuală a cuvântului „jurnal”. Prin conținutul său jurnalul *Literatur Express...* oscilează între un text publicistic

așa cum pretinde inițial și un text a cărui ficționalitate ar putea fi condiționată.

Cartea *Literatur Express* oferă cititorului date geografice, politice, culturale, literare istorice într-un puzzle aranjat de doi scriitori care reconstituie fragment cu fragment (4 iunie 2000 – 17 iulie 2000) aventura spectaculoasă a celor 45 de zile de jurnal petrecute în 19 orașe într-o ambianță de peste 100 de scriitori din 43 de țări care se plimbă cu trenul prin Europa. A fost un megaproiect inițiat de germani în anul 2000 susținut și finanțat de țările europene, directorul acestui proiect fiind un scriitor german care își are originile în România, Thomas Wohlfahrt. Numele de familie al directorului se asociază prin traducerea proiectului de care a fost responsabil („wohl” însemnând bine și „fahrt” călătorie, în traducere „călătorie reușită” sau „bună” – *n. n.*)

Datele furnizate de cei doi autori sunt reale, oscilând uneori între verosimil și incredibil, posibil și imposibil, real și ficțional. Jurnalul ar putea fi calificat drept un veritabil ghid turistic, întrucât oferă date concrete despre câteva orașe (Lisabona, Madrid, Bordeaux, Lille, Bruxelles, Dortmund, Hanovra, Malbork, Kaliningrad, Vilnius, Tallin, Sankt Petersburg, Moskova, Minsk, Brest, Varșovia, Berlin), gări, denumiri de străzi, atracții turistice, clădiri, castele și muzee etc. Conține informații mai puțin cunoscute de călători despre hoții din Spania și din țările CSI, pierderea pașapoartelor de către hotelieri sau călători, controlul bagajelor la frontieră, serviciile sexuale oferite cu generozitate în hotelurile din Polonia, Bielorusia, Petersburg. Este un jurnal care reflectă viața scriitorilor și evenimentele la care iau parte: excursii cu autocarul, avionul, vaporul și trenul, plimbări prin orașe, polemici, spectacole, cumpărături la complexuri comerciale, recepții la primării și ambasade, interviuri, traduceri, discuții în librării, conferințe etc. Sintetizând conținutul, *Literatur Express...* cuprinde o arie vastă de teme cum ar fi alteritate vs. identitate, specificul național, conflictul dintre generații, diferența și dialogul dintre vestici și estici, literatura română în lume, tradiționalism vs. postmodernism, formarea grupurilor sociale, acțiuni culturale, corupția și infracțiunile etc.

Literaritatea jurnalului derivă din calificativele variate pentru substantive, diverse atribute adjectivale. Întregul text este creat dintr-o „metaforă feroviară” (Zafiu Rodica) pornind chiar de la titlu *Literatur Express. Europa de la fereastra vagonului*, jurnalul este în mare parte o explorare a lumii din tren. Cartea abundă în elemente senzaționale cultivate prin epitete la superlativ, spre exemplu: rută mitică, pact scriptic, spectacol poetic, delir colectiv, exotica garnitură literară, megaproiect cultural. Abundente sunt nuanțările semantice de tipul: colegi de tren literar, pasageri ai trenului literar, traseu al trenului literaturii, bordul trenului, trenul scriitorilor, trenul Europei, caravana noastră, „fanii” din trenul literaturii, maraton poetic, echipă mobilă, trenul „șarpe alergător”, reading poetic, traseul Expresului literar, interviu pe roți, o caravană de scriitori, scriitori adunați de pe întreg continentul, să refacem trenul pierdut by e-mail, 45 de zile în trenul literaturii turnate într-o carte, policronia chipurilor Europei, dialoguri pe „roți”, „gustare literară”, cronicar ambulant etc.

Un șir de procedee de morfologie poetică pigmentează discursul jurnalistic, printre ele remarcăm:

metafore: „La Lisabona spun, am senzația că traseul vieții continentale e mângâiat de valurile Oceanului Atlantic, iar oamenii trăiesc asemenea pescărușilor [1, p. 30]”, „Piața

Charles de Gaulle și Piața Operei din centru, alcătuiesc în paralelismul lor complice, cotilidoanele unei plante urbane palpitând de o viață intensă, nucleul unde țâșnesc mai multe străzi în toate direcțiile [1, p. 141], „programul Literatur Express-ului un fel de covor împânzit cu rune, în care tu ești una din ițele toarse de „suveica” organizatorilor, un fir, indispensabil al semnului mistic” [1, p. 162];

epitetele folosite în textul jurnalistic scot la iveală veritabile cochetării stilistice: „un ciorchine de tineri cocoțați într-un echilibru precar pe muchia unui havuz plin cu apă” [1, p. 152], „o femeie plinuță, cu mâini albe și pufoase, ca două pernuțe” [1, p. 51], „mers de păpușă calculată (e supraponderală)” [1, p. 163];

- comparațiile, unele din ele metaforizate denotă un veritabil simț artistic: „trenul țâșnește prin subteran, silențios, apoi iese la suprafață ca un imens șarpe din văgăuna lui, mânat de o foame mistuitoare” [1, p. 181], „imperiul scârțâia din toate încheieturile precum o corabie mâncată de cari, una care începea să ia apă la bord” [1, p. 236], „ultima escală în negurosul Est sovietic a pus vârf impresiilor ce ni s-au acumulat, ca o stalactită din ziua în care am ajuns la Kaliningrad” [1, p. 332], Bielorusia „o țară ce nu respectă regulile când măștile bunăvoinței se scutură ca niște straițe de arlechin și rânjetele sardonice ies la lumină” [1, p. 333], „echipa scriitorilor se desface ca un evantai: ne vom intersecta sporadic, în cadrul diverselor manifestații, apoi ne vom împrăștia în toate colțurile Europei, pentru ca să nu ne mai reunim niciodată într-o formulă inițială” [1, p. 353].

Nina Corcinschi observă că odată cu evoluția publicisticii textul devine mai permisiv inserând elemente noi inaccesibile anterior: „Publicistica s-a racordat la eclecticismul postmodern, a depășit handicapul *limbii de lemn* și s-a fluedizat, adică a pătruns în zone care-i erau inaccesibile anterior. Ne referim la deschiderile ei actuale pentru elemente narative, la incluziunea fabulosului, la dialogul intertextual al schemelor narative, la tendințele ei de beletrizare asumate în virtutea funcției conotative și a intenției de seducere a cititorului” [2, p. p.7]. Fluedizarea discursului jurnalistic are loc și prin abundența elementelor de jargon, a cuvintelor străine (americanisme, germanisme, hispanisme etc.), ajustarea lor se îmbină deseori armonios cu rigorile limbii române, creând o limbă artificială, *lingua franca*. Fenomenul multilingual inserat în textul publicistic se impune de obicei prin denumiri de străzi, ziare și reviste, abrevieri, exotisme, propoziții sau fraze preluate integral din limba străină, denumiri de instituții, teatre, muzee, denumiri de monede și bani, denumiri de magazine, orașe, biserici, cuvinte de legătură care facilitează comunicarea sau o complică pentru necunoscătorii unei limbi străine. Ele marchează o deschidere spre oralitatea familiară, o relaxare a limbajului, o împropătare a expresiilor, din nevoia de accesibilitate, de apropiere de cititor, dar și de sentimentul actualității, al noutății. În aceeași ordine de idei, preluarea cuvintelor străine prezintă un înalt grad de cultură, dar și de snobism pe alocuri. În jurnal aceste cuvinte împrumutate sunt o marcă a țării vizitate de autori, pe de o parte, dar și accederea la o limbă comună pentru toți scriitorii, în cazul de față limba engleză. Prezentăm cuvinte preluate din alte limbi de autorii jurnalului:

- din **limba engleză**: Welcome to Lisbon!, I'm afraid it's very expensive! [1, p. 29], reading-uri [1, p. 31], speech-uri [1, p. 57], varianta *soft* [1, p. 67], seară-maraton de *dancing*,

[1, p. 107], se văd *building*-urile înalte ale unuia *city* [1, p. 111], condițiile *dinkfest*-ului [1, p. 117], un *facies somnoros* [1, p. 146], I regret, but I know, I think all it's finished for Romania [1, p. 158-159], your words really enjoyed me [1, p. 170], *hardul* memoriei, zi de shopping [1, p. 270], un *insert live* în narațiune [1, p. 357], *story-ul* [1, p. 457] etc.

- din **limba portugheză**: (denumiri de reviste) „Coloquio Artes”, „Coloquio Letras” [1, p. 29], extramuros [1, p. 32], (denumiri de regiuni) Boca del Inferno, Cabo da Roca [1, p. 34], (denumiri de ziare) „Diario de Noticias”, „O inter-rail dos escritores” [1, p. 46].

- din **limba spaniolă**: chicos y chicas, pesetas [1, p. 55-56], Plaza Mayor [1, p. 61], Las Meninas [1, p. 73], La Transcontinentale [1, p. 79].

- din **limba germană**: Der Spiegel [1, p. 66], ja! [1, p. 163], (denumiri de magazine) Karstadt, C & A, Salamanders, Marc & Spencer [1, p. 166], auslander, islander [1, p. 173-174], hotelul Kaiserhof [1, p. 180], (denumiri de orașe) Dortmund, Hanovra, Kronsberg [1, p. 182], seilbahn [1, p. 187], Walsburg [1, p. 192], Reichstag, Alexanderplatz, Friedrichstrasse [1, p. 193], Königsberg [1, p. 212], Der Tagespeil, Babel auf Schienen [1, p. 352], Zoo Garden, Poarta Brandenburg, strada Unter Linden [1, p. 358], Babelplatz [1, p. 370], Kurfürstendamm, Palatul Charlottenburg, Potsdamer Platz [1, p. 371], Aktionsgruppe Banat [1, p. 387], Gastarbeiter [1, p. 394].

- din **limba franceză**: avant la lettre [1, p. 71], romanul Le Dragon d'ivoire [1, p. 80], A la recherche du temps perdu [1, p. 82], pivnițele chateau-urilor [1, p. 89], Les Valses de Vienne [1, p. 80], Chateau Smith Haut La fitte [1, p. 93], ziarul l'Express [1, p. 87], Société des Gens de Lettres, SOFIA, (Societe Fracaise des Intêrêts Auteurs de l'écrit) [1, p. 188], Marche de la Poesie [1, p. 130] etc.

- din **limba rusă**: Ia bașoi poăt postmodern! [1, p. 102], Vodca [1, p. 201], soleanka [1, p. 222], Novâi mir, Varejki, ceastușki [1, 224-225], matrioșka, Otstani! [1, p. 280], Boșoi i Malii Teatr [1, p. 300], mostik drujbi, [1, p. 303] etc.

- din **limba poloneză**: wszystko jest pezza [1, p. 349], Gazeta Wyborcza [1, p. 351], złoți.

- din **limba islandeză**: reviste Andblaer, Skirnir [1, p. 456], ziarul Morgunblapip, compania de pește „Salariu Islandica”.

Poetizarea limbajului jurnalistic în cartea *Literatur Express* are loc prin variațiile denumirilor ființei. Un fragment savuros din jurnalul *Literatur Express* îl constituie atribuirea unor porecle sau nume alternative amuzante scriitorilor din Trenul Literaturii de către Corine Desarzens – o scriitoare din Elveția. Deși ar putea fi calificate drept insulte sau injurii, autorii jurnalului vor să ne convingă că nu sunt „deloc răutăcioase”, iar scriitoarea Corine Desarzens mărturisește că porecla e o modalitate de a memoriza mai bine chipurile oamenilor pe care îi întâlnește. Porecla e și o modalitate de dedublare, întrucât demască viciile, aspectele corporale, tabieturile scriitorilor: „Sârbul Vladislav Bojac, de exemplu ar trebui să răspundă și la numele „Don Quijote”. Belgrădeanul e pipiriu, cu o bărbuță ascuțită, decolorată, ochii mici, sfredelitori, mereu înroșiți, „Acesta îl termină pe Miloševići”, mai adaugă Corine un mic comentariu. Chingiz Abdullayev, cel care produce romane polițiste pe bandă rulantă, își schimbă zilnic hainele scumpe și se parfumează abundant, este numit „Barbara Cattland din Azerbaidjan” sau „Parfumul Cremlinului”, aluzie artistică la gradul său de (fost) general KGB și, totodată, o trimitere parodică la felul stereotip în care își intitulează istoriile cu spioni. Islandezul Einar Örn

Gunnarsson este „Pescarul amețit” – trimitere mai mult decât transparentă la rătăcirile sale bahice. Aleksei Varlamov din Rusia: mic de statură, cioturos și mătăhănos, cu o frunte enormă și o barbă în paragină, cu un mers de țaran care calcă nesigur pe asfalt este numit „Lev Tolstoi în secolul XXI”. Adrian Popescu ar trebui să reacționeze și la numele „Padre” sau „Monseniorul”, Adrian este omul în preajma căruia eu, mamă cu trei copii, mă cumițesc, recunoaște cu smerenie Corinne. Medicul Trenului Literar, o femeie din Turcia, cu mișcări încetinite și cu un facies somnoros, ce pare mai curând ea să aibă nevoie de ajutorul nostru decât noi de al ei, este „Frumoasa adormită din Orient”. Italianul Nicola Lecca infantil și alintat, „supravegheat telefonic de părinți” (maică-sa l-a întâmpinat la Paris, probabil ca să vadă dacă Nicola respectă regimul alimentar) s-a ales cu o poreclă veritabilă – „Bambino italiano” [1, p. 146]

Această modalitate de descriere a personajelor prin porecle sporește gradul de implicare personală în evenimentul relatat sau descris. Jurnalul mizează pe individualitate, predomină aprecierile personale, subiective. În opinia Rodicăi Zafiu devine tot mai evident gradul crescut de subiectivitate în publicistica actuală, „autorii își stăpânesc cu greu propriile porniri, simpatii și antipatii și nu reușesc decât rareori să găsească echilibrul adevăratului profesionalism, tonul neutru al informației, personalitatea fiecăruia e hipertrofiată, vorbitorul e tentat să dea verdicte să creadă că opiniile sale sunt de cel mai mare interes pentru potențialii interlocutori” [3, p. 41]; autoarea nu reproșează subiectivitatea limbajului publicistic, ci afectivitatea lui exagerată. Spre exemplu în citatele ce reflectă părerea personală despre Republica Moldova autorii adoptă un stil polemico-ironic, denotă pesimism total, repulsie pe alocuri: „acest loc al tuturor rătăcirilor” [1, p. 14], „când spui Basarabia înseamnă că ai de dat veștile care în general plictisesc” [1, p. 23]. Părerii mai optimiste care alunecă în pesimism întâlnim în citatele: „dacă destinul ne-ar fi ferit de tăvălugul comunist, poporul meu ar fi avut astăzi o viață mai bună” [1, p. 30], „în Moldova deși ne-am câștigat libertatea de expresie, mentalitățile sunt departe de a se fi schimbat” [1, p. 62]. Autorii demască unele defecte ale basarabenilor ca exemplu „narcisismul păgubos” [1, p. 63], „renașterea anemică din spuma perestroicai lui Gorbaciov” [1, p. 79]. Toate acestea converg spre conștientizarea disonanței dintre prezent și consecințele trecutului: „Moldova, de pildă, este o rezervație atemporală. În epoca globalizării, a internetului etc. noi trebuie să rezolvăm probleme ce datează de acum 100 de ani și mai bine, care țin de istorie, limbă și identitatea românească etc., dar tot răul spre bine. În plină postmodernitate basarabeni ar putea fi priviți ca niște exponate de muzeu, interesante, capabile să suscite curiozitatea Occidentului” [1, p. 83]. Contactul cu civilizația europeană provoacă un pesimism și mai dur: „am simțit întotdeauna o jenă dureroasă să-i vorbesc unui străin despre mizeria de acasă” [1, p. 89], la vederea unor sate din Franța autorul Vitalie Ciobanu constată „O civilizație la care satele noastre nu vor accede niciodată. Nu într-un viitor pe care îl acoperă o viață de om, în orice caz” [1, p. 144]. Plecarea din Basarabia este văzută ca o evadare descrisă astfel: ai „sentimentul tonic că ești departe de acele realități, detașat, pus la adăpost, sentimentul că nu te pot influența, nu-ți pot face rău, că le poți ignora cel puțin o bucată de timp” [1, p. 162]. Pesimismul ce vizează Republica Moldova abundă în jurnal: „În secolul XXI, viața în Basarabia depinde în totalitate de capriciile meteo. Și de cele geopolitice” [1, p. 186].

Subiectivitatea nu se manifestă doar la nivelul expunerii părerii personale (afective) a autorilor despre un anumit eveniment, oraș sau țară, ci conține date care indică pasiunile, preocupările autorilor pune în evidență unicitatea și individualitatea lor. Spre exemplu Vasile Gârneț e preocupat de o anumită arhitectură și alege destinații specifice: „vechea mea predilecție pentru construcții medievale își află din prima clipă ținta în castelul São-Jorge” [1, p. 24], Vitalie Ciobanu este pasionat de muzee: „sunt aici pentru a-mi respecta un tabiet: cel de a vizita măcar un muzeu celebru în fiecare metropolă în care poposim” [1, p. 365].

Alte procedee stilistice la care recurg autorii jurnalului sunt:

- antiteza care subliniază discrepanța dintre două situații, obiecte sau fenomene, sau se manifestă ambivalent și cuprinde două opoziții într-un întreg, fără a le separa, le lasă să coexiste. Discrepanța dintre cazarea în două hoteluri diferite din Germania și Sankt-Petersburg este strigătoare la cer: „Astron Suite-Hotel – uriaș, supermodern – primim, fiecare, nu câte o cameră, ci un adevărat apartament: sufragerie cu bar și tejghea; dormitor, lavoar, baie... (...) Dortmundul va figura în toate jurnalele care se scriu în acest tren, ca un vârful al cazării. Un „avans” pentru frustrările ce vor urma” [1, p. 165]. (Sankt-Petersburg) „Hotelul Oktyabrskaja e un hotel de stat, „adică al nimănu” (...) Carpeta putrede, podele gonflabile, miros de mușchi, lumină de cavou (...) Welcome to the Hell (...) Camera mea este îngustă, neaerisită (...), cada de baie are o culoare vineție, înflorată cu pete mai întunecate – „o plantație de ciupercuțe” mă gândesc” [1, p. 276].

Antiteza permite autorilor să pună în „opoziție” două persoane, care semnifică contrastul dintre generații, dintre trecut și prezent, dar și opoziția dintre două viziuni diferite asupra lumii „Rușii îl aplaudă pe Putin care e tânăr, dinamic și care are ambiția să renască visul Rusiei Mari, în timp ce Elțin, bătrân, bolnav și căzut în patima alcoolului, simbolizează mai degrabă slăbiciunea postcomunistă și „democratică” a țării lor, „înfrângerea” ei în fața Occidentului. O „umilință pe care mulți nu i-au iertat-o” [1, p. 190], „Depunem flori la monumentul lui Pușkin și Shiller – două spirite puse împreună pentru a împăca ireconciliabilul” [1, p. 214].

- hiperbolizarea excesivă aduce în lumină noi nuanțări ironice, cum se întâmplă în următoarele citate: „Emoțiile mă copleșesc de parcă mă așteaptă o confruntare cu taurii din Pamplona [1, p. 51], „turiștii sunt un trib de extraterestri ce trebuie protejat” [1, p. 211], „trenul «Moskova-Kaliningrad», celebra garnitură cu 15-20 de vagoane – un adevărat monstru care leagă Rusia de enclava „sa” din Vest” [1, p. 230],

- comicul și ironia se manifestă în jurnal indirect, prin antiteză: „La Hotelul Rossia (...) La micul dejun, ni se servesc prăjiturile nemâncate de aseară. Nu se atinge nimeni de ele nici în dimineața aceasta” [1, p. 299]. Ironia se impune și prin negarea fenomenului imediat, o astfel de întorsătură conferă discursului o răsturnare de situație, seriozitatea nu este serioasă, devine un fel de păcăleală. A spune ceva în serios fără a lua în serios e forma clasică a ironiei: „Attendan-ul turc, Sezer Duru, se lasă purtat pe o targă de actori, le cere apă și le vorbește despre „chinurile” suferite în spațiul rusesc (nu le spune nimic însă despre cum dansase kazacioc și savurase vodka la Kaliningrad)” [1, p. 334].

Trăsătura definitorie a ironiei în jurnal este libertatea subiectivă, prin ironie autorii problematizează o situație și găsesc soluții la ea sau demască adevărul: „Rușii contribuie

la rezolvarea unor probleme pe care tot ei le creează” [1, p. 64], aceeași situație absurdă o întâlnim în următoarele citate: „La Paris am mers pe bulevardul Sevastopol, am coborât în stația de metrou Stalingrad... de ce n-ar exista și la Lille câteva drumuri rusești?” [1, p. 137], „În 1946, sovieticii s-au grăbit să schimbe numele orașului din Königsberg în Kaliningrad, din aceleași rațiuni arhicunoscute, pentru care, de pildă, Brașovul a purtat într-o anumită perioadă numele de Stalin” [1, p. 215], „Nu e o noutate, constat că ghidul ne spune că armata sovietică a distrus castelul atunci când «l-a eliberat» [1, p. 242], „La Ermitaj (...) prețul unui bilet de intrare pentru cetățeni ruși este de 15 ruble, iar pentru străini 250 de ruble (o diferență scandaloașă). I-a Ruși sunt considerați aceea care vorbesc rusește, nu există alte elemente distinctive (...) reușesc să cumpăr patru bilete pentru «rușii» Nicolae Prelipceanu, Adrian Popescu și Vitalie Ciobanu. Ajută la ceva și limba asta, îmi spune pe ton de compliment Nae Prelipceanu. Cum altfel, în Rusia? [1, p. 286].

Toate aceste procedee (de lexicologie, morfologie poetică, modalități de descriere a personajelor prin poreclă, aprecieri personale) denotă o dedublare a textului publicistic, care devine pe alocuri unul exclusiv literar. Prin intermediul poetizării, jurnalul capătă noi valențe de expresivitate, având un rol important în construirea imaginii realității poetice și sociale.

#### Referințe bibliografice:

1. Gârneț Vasile, Ciobanu Vitalie, *Literatur Express. Europa de la fereastra vagonului*, București, 2007.
2. Corcinschi Nina, *Poezie și publicistică. Interferența limbajelor*, Chișinău, 2008.
3. Zafiu Rodica, *Diversitate stilistică în româna actuală*, București, 2001.

FELIX NICOLAU

Universitatea „Hyperion” din București

## COMUNICAREA ȘI CREATIVITATEA ÎN RAPORT CU IDEOLOGIA INFRAESTETICĂ

### ABSTRACT

Communication is a relatively new science that is related mainly to literature – an area that includes all the forms of verbal communication. Conditions for effective communication require interchangeability between transmitter and receiver. Writers are obliged to seduce or shock their audience if they want to be read. And an excellent opportunity to test the vitality of creative thinking is welcoming criticism whose role has undergone significant changes after communism. In the agony of postmodernity promotion takes the form of valuing: that work will be promoted which meets several needs, not just the critical one! Now, after decades of politically enrolled creation or one that was escapist towards general figuration and allusion, multilingualism and multiple approaches are necessary. True democracy is feasible not in politics, but in professional and artistic backgrounds, the only fields in which it is possible to perform a variety of communications roles identified in a community.

**Keywords:** welcoming criticism, ideology, manipulation, seduction, reader, democracy.

**M**odalitatea cea mai complexă, dar și mai liberă de comunicare este literatura. Pentru simplul motiv că în cadrul ei regăsim toate celelalte forme de comunicare verbală, de la argou, până la cel mai încifrat jargon. Dacă putem vorbi despre comunicare ca despre un concept poliedral [1, p. 13], atunci nicio zonă a exprimării nu folosește mai intens limbajul analogic.

Comunicarea este o știință relativ nouă, fapt pentru care am considerat că reliefaarea tehnicilor de comunicare în literatura română contemporană, dar și în cea universală, este pertinentă pentru perioada epistemică actuală. Scriitorii sunt obligați să își seducă publicul sau să îl șocheze, dacă vor să fie citați. Seducția în artă se întemeiază pe o continuă reconsiderare a tradiției, în funcție de caracteristicile epocii. Se preconizează, astfel, un mod de a comunica ecologic, constant actualizat, ceea ce introduce „ideea de *responsabilitate* între actorii comunicării” [2, p. 29].

Așa cum se știe, comunicarea implică, în mod axiomatic, o acomodare și o ajustare



a comportamentelor. Nu există înțelegere fără o continuă negociere între participanții la actul de comunicare. Mesajul trebuie urmat de feed-back, într-o reprezentare circulară, asemenea șarpelui Ouroboros.

Optimismul lui Bernard Miège [3, p. 187] referitor la „relațiile publice generalizate” – ceea ce ar transforma comunicarea într-un fapt de structură a societății postindustriale – este rareori verificabil. Produsul artistic ar trebui validat, valorizat de criticul artei respective. Or, autorul încearcă să eludeze verdictul critic fie prin apel la falși critici (lipsiți de cunoștințe teoretice), fie prin coruperea criticilor „autentificați”. Dacă ai cunoștințe despre „interiorul” lumii artistice, dacă îi cunoști limbajul ascuns, manipularea devine mai ușoară. Recurgerea la falsa comunicare are ca efect diminuarea creativității. Creatorul se înșală pe el însuși în aceeași măsură în care își înșală și publicul.

În mod normal, limbajul ar trebui să fie independent de voința individuală ori socială întrucât el propune indivizii care alcătuiesc societatea [4, p. 195]. Calitatea limbajului este un indicator al forței creative, al sănătății ei [5, pp. 102-104]. O excelență oportunitate de verificare a vitalității gândirii creatoare este critica de întâmpinare, al cărei rol a suferit o mutație importantă în post-comunism. Dacă pe vremea cenzurii de partid critica de întâmpinare era preocupată de constituirea canonului, deci de construcție și ierarhizare – în etapa cenzurii minime, în care creatorul își poate face cunoscută lucrarea pe internet, cu minime opreliști, critica de întâmpinare are, paradoxal, o nouă menire. Ideologia este detectabilă în orice enunț aparent neutru-științific. Când Benveniste declară că „limbajul reproduce lumea, dar supunând-o organizării sale proprii” [6, p. 25], înțelegem că procesul ierarhizării se face în funcție de anumite mecanisme interioare și specifice unui domeniu. La sfârșitul cu agonie prelungită al postmodernității, valorizarea se face mai degrabă prin promovare: promovată va fi aceea creație care satisface mai multe necesități, nu doar pe cea critică. Creativitatea dominată de reguli a fost denumită de Chomsky [7, p. 321], „problema lui Humboldt”: sistemul limbii crează posibilitatea folosirii infinite a unor mijloace finite. Ceea ce se poate interpreta ca propunere repetată pentru premii sau pentru jurii a acelorași creatori ori critici. În aceste condiții, canonul ajunge să însemne un sediment al criticii de direcție, restrânsă ca vederi și organizată pe criterii „colaboraționiste”. Sper să nu mai fim niciodată în situația de a aplauda la sloganul „Înapoi la Maiorescu!”. Critica de direcție a fost necesară la un moment de maturizare a expresiei creative. Acum, însă, după decenii de creație înregimentată politic ori deviată evazionist înspre figurație generală și aluzie, este nevoie de plurilingvism și abordări multiple. Întrucât exprimarea presupune reprezentarea postmodernistă a unui real fragmentat, distincția între elite și mediocri devine suspectă. Cine a creat o capodoperă va crea un lanț de capodopere? Sau va produce și mediocrități ori chiar rateuri? Este firesc ca numai unii creatori să beneficieze de promovare și premii? Este firesc ca aceiași evaluatori să decidă în procesul de jurizare? Cum nimeni nu poate genera constant valoare, sistemele cu circuit închis, enclavele estetice se degradează prin endogamie. Acei evaluatori și creatori uniți, izolați într-un numerus clausus ajung să se înrudească și să perpetueze generații de obiecte estetice degenerate.

Valoarea, așadar, nu poate ieși la suprafață decât în condiții de comunicare, de conversație. Conversația „este tipul familiar de comunicare orală, dialogică, în care doi sau

mai mulți participanți își asumă în mod liber rolul de emițător” [8, p. 29]. Se poate produce valoare în izolare și în intervale de cenzură, dar ea nu găsește condiții de diseminare decât în medii comunicaționale autentice, nu falsificate. Întrucât comunicarea se întemeiază pe limbaj – fie el verbal ori nonverbal – ea poate fi molipsită de bolile limbajului. Când Paul Valery afirma că „literatura este și nu poate fi altceva decât un fel de extindere și de aplicare a anumitor proprietăți ale limbajului” [9, p. 600], el avea în vedere și posibilitatea comunicării distorsionate.

Este foarte greu să definim efectiv valoarea și să unificăm gusturile. Putem totuși reduce condițiile favorabile generării distopiei estetice prin însănătoșirea mediului creator-valorizator. „Mistificarea simbolurilor” [10, p. 358] și a valorilor este posibilă de evitat prin rotația factorilor de decizie. Condițiile comunicării sunt, astfel, realizate: nimeni nu mai este, în felul acesta, doar emițător sau doar receptor. Rolurile și pozițiile cheie sunt interșanjabile pe baza calificării în domeniul respectiv. Adevărata democrație este fezabilă nu în politică, ci în domeniile profesionale și artistice, singurele medii în care se poate realiza „matricea comunicării” [11, p. 103], constituită din totalitatea rolurilor de comunicare identificate într-o comunitate. Acolo unde există criteriile valorice de departajare, este posibilă democrația. Or, meritocrația este vitală pentru democrație.

Revoluțiile înlocuiesc un sistem pervertit și în care nimeni nu mai crede cu un alt sistem, nu foarte diferit de primul, dar credibil prin simpla acumulare de entuziasm al schimbării. Canalele de comunicare par să se deblocheze și să se diversifice. Este doar o iluzie: curând, așa-zisa comunicare eșuează în transmitere unilaterală de mesaj, manipulare și formare de coaliții ale transmițătorilor care ignoră/ blochează tentativele de emisie de mesaj ale receptorilor. Critica de întâmpinare primește, în contextul falsei comunicări, misiunea de a valoriza mai multe puncte de vedere/mai mulți creatori și de a întârzia coagularea (profitabilă pentru unii, puțini) de ierarhii incontestabile și bugetabile. Această formă promptă a criticii contribuie la instaurarea interacțiunii comunicative prin deconstrucție, cu înțelesul ei derridean. În paradigma împătrită stabilită de Catherine Kerbrat-Orecchioni pentru o lingvistică a enunțării, criticul de întâmpinare este de presupus că va pune accentul pe competența cu numărul 3:

Competența lingvistică (informațiile selectate din enunț);

competența enciclopedică (informațiile de care dispunem înaintea declanșării procesului comunicațional) ;

competența retorico-pragmatică (conformarea la legile discursului) ;

competența logică (conformarea la principiile logicii naturale) [12, pp. 161-248].

Dar o asemenea competență implică deconstruirea limbajului critic de până acum, până la extragerea ideologiilor de tot felul. Abia apoi putem discuta despre creativitate și comunicare în termeni perfect acoperiți din punct de vedere semantic.

Referințe bibliografice:

1. Emilia Parpală, *Comunicarea verbală*, Craiova: Editura Universitaria, 2009.
2. Jean Caune, *Cultură și comunicare. Convergențe teoretice și locuri de mediere*, București: Editura Cartea Românească, 2000.
3. Bernard Miège, *Societatea cucerită de comunicare*, Iași: Editura Polirom, 2000.

4. Tim Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery, John Fiske, *Concepte fundamentale din științele comunicării și studiile culturale*, Iași: Editura Polirom, 2001.
5. Adrian Paul Iliescu, *Filosofia limbajului și limbajul filosofiei*, București: E.Ș.E., 1989.
6. Émile Benveniste, *Probleme de lingvistică generală*. Vol. I-II. Traducere de Lucia Magdalena Dumitru, București: Editura Teora, 2000.
7. Noam Chomsky, *Cunoașterea limbii*. Traducere de Alexandra Cornilescu, Ileana Baciș și Taina Dușescu Coliban, București: Editura Științifică, 1996.
8. Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Conversația. Structuri și strategii. Sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite*, București: Editura All, 1995.
9. Paul Valéry, *Poezii. Dialoguri. Poetică și stilistică*, București: Editura Univers, 1989.
10. Charles Larson, *Persuasiunea. Receptare și responsabilitate*, Iași: Editura Polirom, 2003.
11. J. Dell Hymes Gumperz, *Directions in Sociolinguistics. The Ethnography of Communication*, New York & London: Holt, Rinehart and Winston, 1972.

ALIONA GRATI  
Institutul de Filologie al AȘM

## SĂ FACI DIN IUBIREA DE PATRIE O RELIGIE ȘI O ARTĂ!

### ABSTRACT

A. Vlahuta occupies his place in literature at the turn of the centuries due to his interest for peasant life and for topics related to national issues. By far the most important Vlahuta's book is *Picturesque Romania*. From the today's perspective, it seems to be a text that is situated between such genres as journalistic report, teaching and scientific text, ethnographic and historical study, travel journal with aesthetic concerns. With time, however, the teaching use seems to demonetize the value of the book, limiting the angle of reception to a discourse of patriotic propaganda. The heavy veil of accusations overshadows other sides of the work, such as, for example, the one of the first „commented geographical atlas” of Romania from the Danube to the Prut (Dumitru Micu). This important achievement anticipated geographical encyclopedias, so popular nowadays. One should bear in mind that, familiarizing young readers with geography, history and beauty of the country, customs, traditions and tales, Vlahuta's work is the first strategy of promoting Romanian territories. Thus, this contribution comes to the attention of researchers of imagology as the first image of Romania and Vlahuta is recognized as „the author of the country brand” for the first half of the twentieth century (Romanita Constantinescu).

**Keywords:** Al. Vlahuta, travel journal, historical and ethnographic study, teaching and scientific text.

„Consider lucrarea aceasta cea mai însemnată și mai înaltă chemare a vieții mele și doresc ca ea să rămâie opera de căpetenie a modestei mele activități literare: toată puterea, toate gândurile, toată dragostea mea de muncă ei i le închin de aici încolo...”

Alexandru Vlahuță

**P**rimită cu entuziasm la momentul apariției, împinsă la periferia interesului și chiar dezavuată după 1920, opera lui Alexandru Vlahuță rămâne a fi reprezentativă pentru mentalitatea generației sale. Trecerea timpului și schimbarea orizontului de așteptare nu a diminuat efortul și partea de contribuție prin care unul dintre cei mai cu demnitate și cu atitudine civică scriitori a susținut cultura și literatura română. Mărturii ale acestui fapt, cum bunăoară remarca lui Garabet Ibrăileanu din 1912: „d. Vlahuță a fost un scriitor reprezentativ. De aceea a fost gustat, de aceea operele sale au fost cărțile de căpătâi ale generației trecute” sunt destule, în special, în memoriile scriitorilor din generația imediat următoare: Mihai Sadoveanu, Gala Galaction, Tudor Arghezi sau Lucian Blaga. Panait Cerna îl numea duios: „poetul tinereții și prietenul visurilor noastre!”

Activitatea lui Vlahuță s-a desfășurat pe un fundal literar care anunța mai multe direcții dintre cele mai diverse. Aflată în pragul reformărilor moderniste, literatura română își epuiza resursele în terenul realismului și deveni prielnică pentru încorporarea socialului și politicului în formule poporaniste sau sămănătoriste. Receptiv la suferințele poporului, de unde își trage rădăcinile, scriitorul aderă rapid la mișcarea socialistă și programul revistei „Contemporanul”, al cărei mentor era Constantin Dobrogeanu-Gherea. Dovedește consecvență în sensul unei angajări eficiente din punct de vedere social atât în activitatea didactică (a fost profesor școlar) sau creația sa (volumele *Nuvele* (1886), *Poezii* (1887), *Din goana vieții* (1892), *Icoane șterse* (1893), *În vâltoare* (1896), *Clipe de liniște* (1889), *File rupte* (1909), *La gura sobei* (1911), *Dreptate* (1914), romanul *Dan* (1894), cartea *România pitorească* (1901), monografia *Pictorul Grigorescu* (1910)), cât și în munca istovitoare pe care o depune în editarea unor reviste care au dezvoltat un întreg curent ideologic-literar în epocă. Conduce, împreună cu dr. A. Urechia, publicația „Vieața” (1893), apoi revista „Vatra”, ai cărei redactori erau Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici, George Coșbuc, ultimul fiind și colegul cu care a fondat revista „Sămănătorul” (1901), preluată după un an de Ilarie Chendi, iar mai târziu de Nicolae Iorga. Se știe că, valorificând într-un fel aparte programul romantismului românesc de la „Dacia literară”, „Contemporanul”, revistele de la începutul secolului trecut, „Vatra” și „Sămănătorul”, au impus o literatură orientată către „vatra strămoșească” și dispusă să se identifice cu „marea viață a poporului”.

În acord și, în mare măsură, animând acest interes pentru viața țăranilor și pentru subiectele legate de problemele naționale, A. Vlahuță ocupă un loc al său în literatura de la răscrucea secolelor. Poezia, nuvelele, schițele, romanul, mărturiile despre personalitățile timpului, foiletoanele și, mai cu seamă, publicistica lui definesc foarte bine starea de

spirit a epocii posteminisciene și literatura ei cu retorică specifică, oscilând între gesturile largi, patetice, ale dragostei generoase de țară și de neam și critica contemporaneității, sentimentul ratării, decepție, sarcasm. Anume în acest context opera lui Vlahuță capătă individualitate, atrăgând deopotrivă aprecieri excesive și negări virulente. Amintim faptul că literatura lui a fost respinsă de critica estetică, fiind învinuită de didacticism ridicol, iar revista de avangardă „unu” îl trece printre „patriarhalii stafidiți”.

Îndemnurile pedagogice, ca și discursurile moralizatoare utilizând pe larg recuzita de persuasiune retorică, au drept temei nobilul angajament al scriitorului de a umple vidul pe care îl lasă în cultură moartea lui Eminescu. Mărturie stau cele câteva texte reprezentative, în care scriitorul își exprimă opiniile despre artă, cum sunt conferințele *Curentul Eminescu* (1892), *Onestitatea în artă* (1893), articolele *Sfaturi, Iar publicul, Cum se face o nuvelă, În căutarea originalității* etc. sau versurile intitulate *Unde ne sunt visătorii?*. Vlahuță a fost un mare admirator al lui Eminescu, considerându-l nu doar un model exemplar de creator, dar și un reper orientativ în ceea ce privește rolul poetului în viața socială. În conferința „Curentul Eminescu” poetului tânăr contemporan i se cere implicare în viața societății, loialitate față de popor și activitate misionară: „Sufletul lui (al poetului – *n.n.*) se va umple de seva puternică a vieții timpului său, el va căta blând și iubitor în juru-i, și va vedea pe cei umiliți și nedreptățiți, va pipăi rănile societății noastre, va vedea relele și dezordinea lumii și vieții de acum și nu va plânge cu lacrimi sterile, nici nu va blestema, desperat, căci în el va palpita concepția unei lumi mai bune; glasul lui va vibra de sentimentul adânc al solidarității și de însemnătatea chemării lui în mijlocul nostru...”. La sfârșitul acestei conferințe își va citi poezia *Unde ni sunt visătorii?*, marcată evident de poemul *Epigonii*, în care îi va înainta poetului tânăr un repertoriu de sarcini:

„Asta vi-i chemarea sfântă de profeți și de artiști?...  
 Unde ni-s entuziaștii, visătorii, trubadurii,  
 Să ne cânte rostul lumii și splendorile naturii?  
 Unde ni-s sămănătorii generoaselor cuvinte,  
 Magii ocrotiți de stele, mergătorii înainte,  
 Sub credințele sfărâmate și sub pravilele șterse  
 Îngropând vechea durere, cu-al lor cântec să reverse  
 Peste inimile noastre mângâiere și iubire,  
 Și cuvântul lor profetic, inspirata lor privire,  
 Valurile de-ntuneric despiciându-le în două,  
 Splendidă-naintea noastră să ne-arate-o lume nouă!”

În prezentarea susținută la Ateneul Român, Vlahuță găsește deja o formulă pentru a defini viziunea sa despre *arta angajată*, pledând pentru „onestitatea în artă”, în ideea că: „Artiștii sunt cultivatori de idei. Viața seamănă mereu – și seamănă amestecat și grâu și neghină, și flori parfumate, și buruieni otrăvitoare. Artistul alege, fertilizează, cultivă, plivește – mai ales plivește. Aceasta constituie onestitatea recoltei artistice. Și nu putem spune îndeajuns cât de mare și de însemnat este rolul acesta de critic sever

și neîndurat care cumpănește puterile artistului și hotărăște selecțiunea gândurilor lui. Cum să nu se îngrijească el de ce alege și cultivă pe stratul ce i s-a încredințat când opera lui își va scutura peste atâtea capete ideile, semințe care vor germina și vor răsări mereu, împingând astfel recoltă după recoltă, energie după energie în eterna ondulație a vieții”. „Semințele” alese de Vlahuță pentru semănat sunt cele care descriu și glorifică pământul țării cu țaranii lui devotați.

Cunoașterea concepțiilor lui Vlahuță despre artă explică fuziunea didacticului, discursului jurnalistic și artisticului în *România pitorească*, de departe cea mai importantă carte a lui Vlahuță. Din perspectiva de azi, aceasta se arată a fi un text la interferența unor genuri ca reportajul jurnalistic, textul didactico-științific, studiul etnografic și istoric, memorialul de călătorie cu preocupări estetice. De fapt, la origine cartea avea un alt titlu, *Geografia pitorească a României*, și urma, la comanda Ministerului de Culte, să devină un îndrumător pentru școli. Preocupat mereu de problema educării tineretului școlar, Vlahuță ia o atitudine extrem de responsabilă față de propunerea ministerului și, de-a lungul a câtorva ani, își dedică tot timpul colectării de date. Va face excursii de documentare prin țară și va cere ajutor din partea colegilor săi învățători. La 5 martie 1898 Vlahuță publică în *Gazeta săteanului* din București o scrisoare intitulată *Cătră învățători*, în care, după un înflăcărat preambul invocând dragostea de patrie, „de moșie și de neam”, de locurile pline de amintiri glorioase, le solicită acestora mici descrieri ale locurilor natale și legende sau credințe populare legate de ele, date despre „ocupațiile, traiul și portul țăranilor” și, în genere, „tot ce veți crede d-voastră că ne-ar fi de folos, pentru a putea întrupa în această carte ființa vie și întregă a mândrei noastre țări”.

La apariție lucrarea a fost întâmpinată cu multă căldură, timp de trei luni s-a vândut întreaga prima ediție de trei mii de exemplare. Academia Română îi conferă premiul pentru anul 1902. Fragmente din text au împânzit manualele școlare și programele de învățământ, iar societatea românească îi arată scriitorului iubire și admirație. Cu timpul însă uzul didactic pare să demonetizeze valoarea cărții, limitându-i unghiul de receptare la discursul de propagandă patriotică. Vălul greu al învinuirilor umbrește și alte dimensiuni ale lucrării, cum este, spre exemplu, cea de prim „atlas geografic comentat” (Dumitru Micu) al României de la Dunăre până la Prut. Această importantă realizare anticipează enciclopediile geografice, în plină circulație astăzi. Nu trebuie să se uite și faptul că, familiarizând cititorul tânăr cu geografia, istoria și frumusețile patriei, cu obiceiurile, tradițiile și poveștile ei, lucrarea lui Vlahuță constituie prima strategie de promovare a teritoriilor românești. Astfel contribuția intră în atenția cercetătorilor de imagologie ca prima imagine conturată a României, iar lui Vlahuță i se recunoaște meritul de a fi „autorul brandului de țară (pentru prima jumătate a secolului XX)” (Romanița Constantinescu).

*România pitorească* reprezintă un moment important în istoria literaturii noastre de călătorii. Până la Vlahuță producțiile de acest gen apăreau, mai ales după anul 1840, în urma vreunei călătorii în străinătate și erau facilitate de dorința arzătoare, de coloratură romantică, de a cunoaște locuri necunoscute și cât mai exotice. Inițiatorul genului la noi este considerat Dinicu Golescu care își consemnează călătoriile sale în Austria, Italia și Bavaria (1824-1826) într-un memorial, intitulat *Însemnare a călătoriei mele*.

Dezvoltarea relațiilor economice înlesnește înmulțirea autorilor de pagini memoralistice: Grigore Alexandrescu, *Memorialul de călătorie al mănăstirilor de peste Olt* (1845), Vasile Alecsandri, *O plimbare la munți* (1844), *Călătorie în Africa* (1853), Nicolae Filimon, *Excursiuni în Germania meridională* (1860), Mihail Kogălniceanu, *Notes sur l'Espagne* (1847), Dimitrie Bolintineanu cu cinci volume de călătorii întreprinse în Siria, Egipt, Turcia, Macedonia, Moldova, Ion Codru Drăgușanu, *Peregrinul Transilvan* (1865). După Vlahuță au mai apărut Calistrat Hogaș cu *Pe drumuri de munte* (1907), Mihai Sadoveanu cu *Drumuri basarabene*, Geo Bogza cu *Basarabia, țară de pământ și altele scrise în același registru*. Lucrarea lui Vlahuță se înscrie în șirul acestor opere ca fiind primul memorial de călătorie ce descrie un traseu de sute de kilometri prin toate regiunile României, convertind detaliile geografice, istorice, etnografice, antropologice etc. într-o excelentă pledoarie a românității.

Adjectivul „pitorească” din titlu trimite oarecum la ideea de peisaje neobișnuite, de exotic, ceea ce nu se confirmă în textul de bază. Spre deosebire de scriitorii romantici, Vlahuță evită perspectiva exotizantă asupra țării. Ceea ce păstrează este valoarea moralizatoare și sentimentul eternității la vederea naturii. Schimbarea pe care o produce scriitorul în spațiul genului constă în corectarea *frumosului exotic* prin *frumosul utilitar-educativ* în spirit iluminist. Tânărul trebuie să cunoască în ce țară deosebită trăiește și să se cuprindă de fiorul mândriei naționale: „Bineînțeles, patriotismul nu se învață pe de rost. Dar nu e mai puțin adevărat că, pentru ca un școlar să-și iubească patria, trebuie s-o cunoască, s-o poarte în el, să fie plin de admirație pentru țara lui, ca și cum ar avea pururi-nainte priveliștea ei lămuritoare și întregă, cu munții, codrii, apele și câmpiile roditoare” (*Către învățători*). Dimensiunea estetică este deci subordonată dorinței de a convinge a autorului, mereu rămânând consecvent crezului său. Poetul „s-a străduit în permanență să scrie astfel încât opera sa să devină efectiv un factor de educație a conștiințelor” (Dumitru Micu).

Memorialul se deschide simbolic cu Porțile de Fier, defileul prin care Dunărea separă munții Carpați de Balcani. Titlurile capitolelor și subcapitolelor indică jaloanele traseului care se întinde de-a lungul Dunării românești spre Marea Neagră, apoi urcă Carpații României, de la Colibași, Valea Jiului, Vâlcea, Argeș, Valea Prahovei până la Vrancea, Suceava Piatra și Valea Prutului. Compartimentele au cam aceeași structură: după o prezentare poetică a cadrului natural urmează o inserție în cadențe grave cu informații legate de istoria glorioasă a locului, secundată de legende. Există prilejuri și pentru unele prezentări etnografice ale satului: indeletniciri ale țăranilor, port, cântece, obiceiuri. Alte texte sunt concepute ca niște mici monografii despre localitățile Turnul Severin, Giurgiu, Călugăreni, Târgoviște etc. Spre final, printr-un joc al imaginației și senzațiilor se revine la descrierea priveliștii locului, părăsit în cele din urmă cu tristețe.

Chiar de la început cititorul își dă bine seama că nu are în față un simplu atlas geografic, căci autorul nu insistă cu descrieri aride, corecte după niște standarde de catalog, despre relief sau climă. Avea dreptate Garabet Ibrăileanu când susținea că: „Pe domnul d. Vlahuță nu-l interesează cu adevărat decât omul, și anume viața lui sufletească”. Renumitul critic se referea la proza scriitorului, observația fiindu-i valabilă și în cazul prezentărilor din *România pitorească*, pentru că atât cadrul natural, cât și digresiunile



în istorie proiectează *de facto* stările sufletești ale autorului. Descrierile rețin în mare sentimentele privitorului, peisajele sunt topite în senzații. Ne-o confirmă Tudor Vianu: „După tipul său sufletesc Vlahuță este mai degrabă un contemplator asociativ, unul din acei admiratori ai naturii pentru care un peisaj este prilejul unei reverii, imaginea lucrurilor dizolvându-se pentru ei în senzații subiective sau în sentimente cu privire la ele. (...) În loc să observe, scriitorul se observă și în locul «descrierii», întâmpinăm o «introspecție». Drept consecință a întrebuițării masive a *prosopopeii*, peisajul se umanizează, râurile, munții, pădurile și satele prind ființă, respiră și simt omenește. Dunărea „văjâie mânioasă”, munții se lasă „învinși”, râul Bahna vine „să întâmpine, să salute sosirea marelui fluviu la pragul țării” etc. Copacii, casele „fug, se șterg ca niște năluci în urma”. Vârfurile munților se animă sub puterea magiei vreunei legende fondatoare, devenind actori dramatici în piese ca „Babele” sau „Turnul lui Traian”. Descrierile de natură din *România pitorească* sunt transfigurate artistic și vibrează poetic. N. Petrașcu scria despre ea: „Ziceam că ne-a dat poezia vieții și pământul nostru, căci *România pitorească* nu-i decât o poezie de la un capăt la altul”.

Lui Vlahuță i s-a recunoscut o bună stăpânire a tehnicii detaliului vizual. Neavând la îndemână mijloace tehnice performante de înregistrare a naturii, Vlahuță oferă picturi din cuvinte, iar imaginile prezentate au forță vizuală, cinematografică. Natura este angrenată într-o *poetică a văzului* cu aptitudini pentru spațiile larg deschise: „Orizontul se deschide, se lărgește din ce în ce. Ochiul străbate adânc în plaiurile țării, pe lângă dunga fumurie trasă de «Valul lui Traian», care, pornind din coasta Hinovii și tăind spre răsărit dealul Stârminii și viile Oreviții, se-nfundă, dincolo de Padina, în inima Olteniei”. Setea pentru spațiile ample traduce frenezia autorului care vede peste tot pulsația universului și promisiunea eternității.

În materie de istoriografie, Vlahuță face școala cronicarilor moldoveni. S-a remarcat pe bună seamă unele carențe narative ale cărții, lipsa fiorului epic. Chiar și atunci când autorul își propune să evoce o scenă de luptă sau să prezinte o perspectivă alternativă a vreunei legende asupra istoriei este mai puțin interesat de narațiune și oferă un minimum de date cronologice. Ceea ce urmărește este sporirea capitalului simbolic național prin modele de vitejie, sacrificiu, cucernicie, dragoste de oameni și de țară. Chipurile și discursurile voievozilor întrunesc calități de excepție. Mihai Viteazul este inteligent, strateg, voinic, viteaz, înțelept, peste toate conturându-se dragostea nemărginită față de neam: „Privirea și vorba lui dau sufletelor încredere și brațelor tărie. «Cu inimă, copii, și nu pierdeți nicio mișcare. Gândiți-vă că în cumpăna bărbăției voastre atârnă azi destinele țării, mândria și viitorul neamului nostru!...»”. Tudor Vladimirescu este o „nepieritoare întrupare a vitejiei și a jertfii, este și va fi pururea cea mai minunată lecție de patriotism pentru fragedele generații ce se vor perinda pe dinaintea ei”. Tănărul Carol I știa să țină „în mâna lui ageră și norocoasă destinele acestui popor”, iar „gloriosul Ștefan” lăsa limbă de moarte neamului său: „Mai bine muriți de sabia dușmanului decât să fiți privitorii împilării și ticăloșiei țării voastre”!

*România pitorească* se află în mod evident și sub zodia scriitorilor preromantici care au impus în literatura română *tema ruinelor* ca una din modalitățile de raportare la istorie. Vasile Cârlova, Alexandru Hrisoverghi, Ion Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu,

Dimitrie Bolintineanu ș.a. sunt autorii unor ode sau elegii scrise în preajma ruinelor unor vechi fortificații și orașe care amintesc istoria de mare rezonanță a strămoșilor. Călătorind prin teritorii marcate istoric, unde „Nu e zidire veche, ruină, movilă de pământ de care să nu fie legat un cântec, o legendă, un nume de viteaz”, Vlahuță folosește orice prilej pentru a transmite fiorul întâlnirii cu marile „umbre” ale trecutului și a exalta faptele istorice, reanimând „scumpe amintiri din istoria neamului”, „amintiri străvechi” de pe timpul invaziei legionarilor romani, „amintiri prețioase” despre lupta românilor cu hoardele otomane etc. Înainte de toate stă povestea Turnului Severin, pentru că aici a luat ființă poporul român, dar importante sunt și celelalte localități ca Giurgiu, Călugăreni, Cetatea Neamțului etc. Orașe, ziduri, cetăți sunt aureolate de vibrația lor istorică, plină de semnificații. Vlahuță le contemplă, ochiul îi mai poate descifra în grandoarea risipită a edificiilor de cândva, acum și întotdeauna, izvor de însuflețire a devotamentului patriotic. Tinerii intelectuali, dar și țăranii, plugarii, pescarii și împletitorii de rogojini – cu toții ar trebui să știe că își aștern viețile peste „vremi de vitejie”, pe gloria apusă a unor civilizații demne, pătrunzându-se de responsabilitate pentru ceea ce va urma după ei.

Scriitorul vibrează în fața locuitorilor din satele vizitate, învăluindu-i în lumina bunătații și înțelepciunii. Sătenii lui Vlahuță sunt harnici, vrednici, ospitalieri, curați, buni gospodari, meșteri virtuoși, păstrători ai datinilor și ai poeziei populare. Așezările umane au aspectul idilic în care domnește armonia și fericirea generală (George Sanda). Trăsătura „funciar optimistă” a acestei creații (Pompiliu Eliade) a fost neapărat evidențiată, în timp ce scriitorului i se reproșează, ca și majorității reprezentanților sămănătorismului, lipsa de sensibilitate la aspectele dramatice ale vieții. În contrast cu proza anterioară cu obsesii „pentru figura omului care suferă” (George Călinescu), memorialul oferă un spectacol mirific al satului populat de țărani împăcați cu sine și cu ceilalți, plini de viață și chiar voioși.

Cartea lui Vlahuță poate fi considerată și o lucrare de etnografie. Pe alocuri, calitățile de scriitor sunt alternate de rigoarea savantului care cercetează și surprinde cu acribie detalii legate de portul și obiceiurile localnicilor:

„A doua zi, duminică, e horă mare la cârciuma din mijlocul satului. Ce chipuri rumene și frumoase au novăcenii, și ce curat se poartă, și câtă cuviință e în vorba, în privirea, în mișcările lor! Pe aici n-au putut răzbate nici dresurile, nici stămburile orașelor. Cămășile albe, cusute cu arnici și cu fluturi, maramele-nvârstate de borangic, scurteciile-nflorite și sumăieșele cu ciucuri, vâlnicele de lână negre, vârgate cu roșu, betele-nguste, cusute cu mărgelă, țăarii de dimie albă – toate sunt țesute și lucrate-n casă. Și ce bine-l prinde pe român portul acesta al lui, așa de curat, așa de simplu și de frumos!

Nevestele se piaptână cu conci și se-mbrobodesc cu ștergere lungi. De obicei ele nu joacă, ci stau deoparte, în picioare, și privesc. Fetele-și împletesc în cozi panglicuțe și flori de câmp, la gât poartă șiraguri de mărgelă colorate, și la brâu busuioc – floarea dragostii.

În picioare, doi țăranii tineri, novăceni, zic unul din scripcă și altul din cobză. În jurul lor, în roată largă, se mișcă încet, în dulce legănare, strămoșasca horă, joc potolit, tacticos, în care se prind și oameni mai în varstă, uneori cu barbă albă, ca să-și mai aduc-aminte de când erau și ei tineri. La țară *hora* e temeul jocului. Ea infățișează, în închipuirea poporului, ca și în cântecele poezilor, împăcarea, frăția, unirea tuturor

într-un singur cuget, – e veche, de la întemeierea neamului nostru, ș-aceeași a rămas în toate părțile locuite de români. Celelalte jocuri (brâul, sârba, căzăceasca, țâitura, joiana, bătuta, învârtita, ca la Breaza ș.a.) se mai amestecă, se mai schimbă după locuri. Unele sunt vijelioase, cu mișcări repezi și smâncite, cu încheștări de brațe și-nvârtejiri amețitoare, ce parc-ar da să-nchipuie o luptă, o răpire, o rupere de fugă”.

*România pitorească* se impune printr-o limbă ușoară, curgătoare și expresivă în pofida numărului mare de regionalisme și istorisme întrebuițate pentru a transmite specificul regiunilor vizitate. Astfel că, pe lângă cunoștințele de natură geografică, istorică sau etnografică, lucrarea constituie și o degajată inițiere filologică. Eugen Lovinescu consideră că scriitorul se face remarcabil tocmai prin acest amestec al evocării calde „a trecutului cu viziunea pitorescului, poetică și fără originalitate dezarmonică, posesiunea meșteșugului formal, combinarea utilului cu frumosul”, recunoscându-i meritul de a fi îmbunătățit, datorită talentului său, genul în cauză. În felul acesta, contribuția lui capătă un binemeritat loc printre celelalte expresii literare memorabile.

Cartea lui Vlahuță transmite și astăzi fiorul dragostei de țară și de neam, de aceea, dincolo de informațiile învechite în timp, lucrarea mai solicită cititorului deopotrivă perseverență și implicare afectivă. Din firescul motiv că: „Într-o țară așa de frumoasă, c-un trecut așa de glorios, în mijlocul unui popor atât de deștept, cum să nu fie o adevărată religie iubirea de patrie, și cum să nu-ți rădici fruntea, ca falnicii strămoși de odinioară, mândru că poți spune: «Sunt român!»”.

NADEJDA IVANOV  
Institutul de Filologie al AȘM

## PROZA LUI MIRCEA ELIADE: FEMEIA ȘI CREAȚIA ÎN VIAȚA SPIRITUALĂ A BĂRBATULUI

### ABSTRACT

In Mircea Eliade's prose a man can achieve absolute spiritual freedom only if he finds a Great Goddess inside a woman. And if the man recognizes the Great Goddess, bliss will come in his life; he will achieve the archetypal function of decrypting the mystery and the secrets of the universe. The male characters get to decipher the signs and secrets of a mystery when accompanied and encouraged by the beloved woman, who is the projection of anima, an archetype of a woman who sacrifices her career, name and past for the sake of a paradisiacal world, as the reader will observe in the prose „Noaptea de Sânziene” and some other stories.

**Keywords:** Anima – Animus, sacral time, love, male-female characters relation.

**N**oaptea de Sânziene reprezintă o încercare de a redescoperi „timpul pierdut”, „în care există nenumărate imagini: unele arhetipale, altele pur idiosincratice, care se combină sau se separă în funcție de legile mitului (sau visului)” [16, p.107]. Romanul reprezintă un exemplu perfect al felului în care dialectica sacrului și profanului funcționează în contextul unei opere de ficțiune. Punctul de plecare al interpretării este intuiția eroului că sacrul se ascunde în lume, adoptă aparențele profanului și devine de nerecunoscut.

Referindu-se la opera sa *Noaptea de Sânziene*, Mircea Eliade mărturisește în *Jurnal* că această lucrare artistică n-ar trebui considerată „numai un roman, ci și o frescă istorică” [6, p.193], fiind o continuare a romanului său neterminat *Apocalips* [6, p.151]. Romancierul transfigurează concretul istoric într-o dimensiune simbolică transistorică: rebeliunea Gărzii de Fier din 1941, dictatura militară a lui Antonescu, ocupația rusească, catastrofele naturale, cum ar fi cutremurul care a lovit Bucureștiul în 1940. Cercetătorul Dumitru Micu observă că Bucureștiul reprezintă centrul spațial al universului artistic eliadesc. Fiind locul nașterii autorului, el este și „vatra” întregii sale creații [3, p.106]. Și Angelo Mitchievici, în prefața romanului *Noaptea de Sânziene*, intitulată *Eros și magie la Mircea Eliade*, remarcă prezența în roman a unor aspecte autobiografice din perioada

anilor 1932-1933, când romancierul iubea deopotrivă de mult, în același timp, două femei, pe Sorana Țopa și pe Nina Mareș. În momentul scrierii romanului, Eliade a pierdut-o tragic pe Nina Mareș, stinsă în urma unui cancer, alături de el aflându-se o altă femeie, Christinel, pe care o iubește la fel de puternic. În planul ficțiunii, scriitorul va găsi o altă soluție pentru depășirea depresiei: Nina devine în roman personajul Ioana [17, p.28].

Scrierea se organizează în jurul dragostei lui Ștefan Viziru, care are certitudinea că „ritmurile cosmice și evenimentele istorice camuflează semnificații profunde, de ordin spiritual și, mai ales, speranța lui că dragostea poate constitui o ruptură de nivel, relevând o nouă dimensiune existențială; cu alte cuvinte experiența libertății absolute. (...) Foarte curând, Ștefan Viziru se va trezi obsedat de o speranță paradoxolă, și anume de posibilitatea de a se recunoaște îndrăgostit, în același timp, de două femei. În concepția lui Ștefan, o asemenea experiență, aparent irealizabilă, ar fi echivalat, pe un alt plan, cu experiențele sfinților” [7, pp.108- 109]. Cu prima femeie se căsătorește după ce Ioana îl confundă cu logodnicul ei, scriitorul Ciru Partenie, iar de Ileana se îndrăgostește în noaptea de Sânziene, când o întâlnește în pădurea Băneasa.

Doriința experienței iubirii paradiziace a personajului masculin (Ștefan), problema erosului din romanele sale *Întoarcerea din rai*, *Șarpele*, *Maitreyi*, „repetă într-un anumit sens episodul Ulise - Calypso” [5, p.159] și proiectează personajul central în situații arhetipale. Astfel, în romanul *Noaptea de Sânziene*, Ștefan este pus în situația să se inițieze în tainele lumii, pentru a înțelege sensul existenței sale, iar „pentru a rezolva toate tainele”, simte nevoia de a fi înțeles și ajutat de femeile pe care le iubește. Personajul masculin afirmă mereu că iubește două femei concomitent: pe Ioana și pe Ileana. „Am crezut că aș putea să vă iubesc pe amândouă.(...) Pe tine te iubesc mai mult... Uneori m-aș simți îndrăgostit și de ea..., mi se pare așa pentru că aș vrea să mi se întâmple un miracol” [9, p. 144]. Ele sunt atât de deosebite una de alta, însă se completează atât de reușit, pentru a compensa conștiința masculină a lui Ștefan, prin intermediul arhetipului anima [15, p.234], fapt care îi dă curajul și posibilitatea pentru descifrarea sacralului lumii.

De aceea, pe parcursul acțiunii romanului, personajul masculin se regăsește constant în fiecare din ele. Ioana îi oferă o dragoste spirituală, creează o atmosferă familială plăcută. Familia reprezintă cea mai mică unitate în sistemul societății și, în același timp, constituie mediul în care individul își formează și-și exercită aptitudinile simpatetice și empatetice, adică acel har lăuntric care îl abilitază ca ființă socială. „Prin familie individul începe a ieși din personalitatea sa și învață a trai în altul” [2, p.41]. Familia reprezintă „cadrul în care omul își formează și își manifestă personalitatea în integralitatea sa” [2, p.58]. Pentru protagonist, Ioana se dovedește a fi femeia tuturor începuturilor. Ipostazele masculine pe care le preia personajul pe parcursul romanului: de îndrăgostit, soț, părinte și de Împărat, supranumit astfel de Ioana, contribuie la formarea unei personalități puternice și stabile.

Un alt personaj feminin, Ileana, îndeplinește o altă funcție arhetipală, cea de a intui tot ce pare în optica lui Ștefan tainic și simbol. Nu în zadar, timp în care se gândește la viitorul său copil, Ștefan își proiectează chipul femeii ideale, referindu-se la posibila fiică, căreia Ioana i-ar da naștere: „Dacă o să fie fată, o facem Regină, spunea. Nu e numai-decât nevoie să aibă un tron al ei, o situație dinastică, vreau să spun. Dar va fi o Regină ... a spațiilor geometrice dificile, bunăoară: se va mișca într-un Univers al ei, stăpânit

de ea; un Univers inaccesibil muritorilor de rând, ca noi”. Tot astfel o vedea Ștefan și pe Ileana, cu o intuiție deosebită, înțelegând mereu starea lui de spirit. Chiar și o simplă banalitate spusă de ea: că ar deveni un pictor de valoare, chiar dacă acesta nu pictase niciodată nimic, pentru Ștefan reprezintă un indiciu și un imbold pentru găsirea ieșirii din cotidian și din Timp. Mai târziu protagonistul recunoaște că „nu pictam nimic precis (...). Simțeam o mare liniște, aproape beatitudine. Parcă nu eram eu, cel adevărat, cel de toate zilele. Revenea la suprafață, de undeva, din străfundurile ființei mele, un alt eu, cel adevărat, fără griji, fără, dorinți...”. C.G. Jung explică asemenea împliniri inerioare masculine drept grație a arhetipului *anima*. Acțiunea acestui arhetip, afirmă psihanalistul, se manifestă ca o fascinație, o supraevaluare de sine, orbire [14, p.82]. Odată cu dominația acestui complex inconștient asupra *personei* personajului, Ștefan obține „a treia sursă importantă: a feminității sufletului” [14, p.218], prin intermediul căreia se realizează „fenomenul inevitabil al identificării momentane a Eului cu conștiința” [15, p.231].

Deși Ștefan Viziru consideră relația cu Ileana „o iubire adevărată”, pentru ea totul se reduce la întâlniri cu un tip mai puțin obișnuit, cu care întreține niște discuții stranii. Îl vedea „un om ciudat. Avea o frumusețe virilă și totuși fragilă, copilăroasă, care o tulburase. Nu-și putea explica prea bine ce o atrăgea la el; poate lipsa lui de vulgaritate și felul lui straniu, aproape misterios, de a fi. (...) Era deosebit de toți bărbații pe care-i cunoscuse ea”. Pentru Ștefan însă, Ileana devine o posibilitate de a accede la universul abisal a masculinității proprii și a lumii în genere. „Misterele salvării Lumii, dezvăluirea secretelor, se realizează prin Femeie sau prin Eros”, afirmă Mircea Eliade în studiul său *Naissance mystique* [8, p.118]. În acest context, personajul masculin presupune că femeia și dragostea lor îi reamintesc ceva esențial despre Sinele ascuns, ceva ce are o mare însemnătate în descoperirea căii evadării din Timp: „iubirea aceasta ar putea să-mi releve ceva. Poate te-am întâlnit și m-am îndrăgostit de d-ta ca să mă înveți ceva”. Anamaria Ghiban observă în monografia *Mircea Eliade. Arta romanului* că „aproape toate personajele sunt copleșite de amintirile care le revin mereu în minte în urma unor asocieri de idei. Intervine în acest caz un fel de *memorie involuntară*, datorită ieșirii la suprafață din subconștient a unor dialoguri din trecutul personajelor sau a unor evenimente care la momentul desfășurării lor păreau lipsite de importanță” [17, p. 47].

În *Noaptea de Sânziene*, personajul principal Ștefan Viziru o pierde și o regăsește pe Ileana Sideri, iubita ideală al cărei nume trimite atât la verbul împrumutat din limba franceză, „a sidera”, „a încremeni”, „a stupefia”, dar și la adjectivul „sideral” înrudit cu „astru”, „astral”. Numele evocă natura acestei iubiri ideale, dar și sugestia morții celor doi îndrăgostiți [17, p.28]. Astfel, reacția obsesivă a lui Ștefan la ideea că Ileana s-ar putea logodi cu altcineva este una motivată. Din perspectiva lui, ea îi aparținea în întregime, era o componentă a sufletului său masculin, o proiecție a complexului său inconștient *anima*. De aceea, în momentul regăsirii celor două părți ale sufletului: masculinul și femininul, „i se părea că se sărută cu cineva... într-un vis visat demult, de care nu-și mai amintea nimic altceva decât îmbrățișarea aceasta bruscă, ireală, amețitoare”. Iată de ce prezența Ilenei se transformă „într-o stranie și nevinovată obsesie”. Dintr-o altă perspectivă creatoare, Liliana Bahnă, în studiul *Eros și Thanatos. Eseu despre Mircea Eliade*, consideră că această obsesie a personajului se manifestă în paralel cu un puternic

sentiment al morții: „dorul de iubire este dorul de ne-ființă, este împlinirea dincolo de trup și dincolo de timp – este complementarea eternității” [1, p.57].

Și totuși o curiozitate mai puternică în mediul feminin trezește un alt personaj – scriitorul Ciru Partenie. Înainte de a-l cunoaște personal, Ileana i-a studiat, în timpul facultății personajele feminine și „se simțea sigură pe ea, după o asemenea lucrare asupra personajelor feminine din opera lui Partenie”. Acestea nu ar fi decât o proiecție a *animei* lui Ciru, un indiciu al faptului că el nu reușește să-și găsească femeia potrivită. Să notăm că C.G. Jung afirmă ceva similar: proiecția este un proces inconștient, prin care un conținut inconștient al subiectului este transferat asupra unui obiect [14, p.73]. Atâta doar că interesul sporit pentru creația lui Ciru Partenie n-a ajutat-o cu nimic în comunicarea directă și nemijlocită cu scriitorul. Acesta s-a arătat plictisit de încercările ei de a-l impresiona cu idei și teme, pe care le credea esențiale pentru universul de creație al operelor sale. Deși alții îl apreciază enorm pe Ciru Partenie pentru creația sa, el, în schimb, sesizează multe lacune în spiritul său artistic și mai pare a fi obosit și dezamăgit în dragoste, în femei. Anume lipsa unei împliniri feminine se manifestă ca un gol iremediabil în creația sa literară. Scrie bine, interesant, însă „nu vede esențialul și anume diminuarea existenței istorice”, în comparație cu Ștefan, căruia, „lipsit de spirit creator, nu și de imaginație, i se pare că în actul creator ar fi o ocazie de a deschide o fantă spre o altă lume, situată în afara timpului obișnuit” [18, p.13]. Dacă personalitatea lui Ciru Partenie și cea a lui Ștefan Viziru s-ar fi structurat într-un singur personaj masculin, iar Ioana și Ileana ar fi putut deveni o singură femeie, odată ce Viziru caută prin dragostea lui intrarea într-o altă dimensiune ontologică, atunci subiectul romanului nu s-ar fi derulat în jurul unei dragoste neîmplinite și a căutării ieșirii din Timp. Am fi urmărit întâmplări petrecute chiar din interiorul Paradisului.

Problematika arhetipului *anima-animus* este regăsită și în relația lui Spiridon Vădastra cu alte personaje, care luptă indirect cu tatăl său, Gheorghe Vasile, discipol al lui Spiru Haret, fiindcă prezența-i este pentru el un motiv de nefericire. Spiridon susține, amar, că tatal îl face de răs în fața femeilor. De fapt, mai degrabă este vorba de un complex de inferioritate în fața dascălului, pentru care trecutul este motiv de fericire. Timp în care, fiul, Spiridon Vadastra, trăiește cu viitorul, mai exact, cu speranța că odată va întâlni femeia care îi va aprecia calitățile, personalitatea, vădind prin aceasta refulările conștiinței sale masculine, care se vrea completată cu manifestările complexului inconștient *anima*: „o femeie care să te aprecieze, să-și dea seama că ești cineva, un om distinct, un caracter, nu un oarecare... O asemenea femeie mi-ar conveni și mie. (...) E adevărat, că există o femeie care mă înțelege, își dă seama că sunt cineva. Dar oricum, nu-mi place viața pe care a trăit-o înainte de a mă cunoaște pe mine”. Personajul se referă la misterioasa doamna Zissu, o banală croitoreasă, de care s-au tot îndrăgostit pe rând mai mulți bărbați. Lipsa unei femei demne îl face nefericit, dar și invidios pe cei ce și-au găsit dragostea adevărată. Ușor iritabil din această cauză, celelalte personaje simt o repulsie îndreptățită față de el. Spiridon își cunoaște problema interiorului său bulversat, doar că nu știe cum s-o rezolve. E convins că singura cale spre evaziunea paradizică reprezintă dragostea și femeia. Proiectând asupra sa arhetipurile jungiene de *persona* și *umbra*, observăm că personajul este profund nemulțumit de cariera de avocat, pe care o consideră fără valoare în

viața sa, superfluă. Cauza? Ea nu-i scoate în evidență inteligența, nu-l distinge cu nimic de masa anonimă când se afla la un *rendez-vous* sau merge pe stradă. De aici și izbucni-rile sale de iritate atunci când interlocutoarea sau interlocutorul, cum i se pare lui, nu-l respectă, nu conștientizează cu cine are de a face. Aceasta explică și fascinația sa pentru uniforma de locotenent. Grație ei se schimbă și imaginea despre sine cu care se prezintă în fața societății, de parcă e o haină magică, îl debarasează de toate complexe și-l lasă cu Sine însuși, simțindu-se în stare să facă orice, chiar și să discute cu femeile. „De abia în această uniformă cu umeri enormi, cu linia bărbătească tăiată, se regăsea pe el însuși: așa se văzu el întotdeauna, și acum se contempla în carne și oase așa cum nu se întrezărise decât în propria lui închipuire”. Pentru starea de beatitudine personajul este gata să renunțe chiar și la numele său: „Am onoarea să mă prezint: sunt locotenent Dimitrie Cantemir”. Doar că starea de fericire durează până la întâlnirea cu tatăl său. Încercarea tatălui de a-l convinge că fata nu i se potrivește, poate fi văzută ca o manifestare a inconștientului și anume - *umbra* personajului. E umbra care nu-l lasă să se rupă de realitate, de ceea ce este, de complexe sale masculine. Femeia martoră a întâlnirii dintre cei doi, apreciază modul cum s-a prezentat complexatul personaj. Deși este o imagine falsă a celor întâmplate, prin acest erzaț de adevăr ea „restabilește” fericirea masculină.

Astfel, putem afirma că personajul Spiridon nu regăsește în persoana tatălui idealul de Eu. El caută acest ideal în persoana femeii, de care însă se teme. De fapt, se teme de sine și totuși tinde să iasă din starea de nihilism interior și de blazare cu ajutorul erosului, al femeii, care va fi o proiecție a complexului *anima* și care îl va fascina, fiindcă, după cum afirmă Viktor E. Frankl, „dragostea este singurul mod în care putem cuprinde o altă ființă umană în nucleul cel mai lăuntric al personalității sale” [12, p.124]. Precum pentru Ștefan Viziru, și pentru multe alte personaje ale lui Mircea Eliade, erosul are rolul sustragerii din timp și proiecției cuplului într-un alt timp. Un Timp fără timp. Or, experiența protagonistului cu Ileana Sideri dezvoltă tocmai această posibilitate.

Cercetătorul Ion Vartic susține în studiul *Cioran sentimental și naiv* că Mircea Eliade a transfigurat-o artistic pe Sorana Țopa în Cătălina Paladi – „o femeie extraordinară”, care tot știe să iubească la nebunie, vorbind la nesfârșit despre rostul și rolul teatrului în viața unui actor [19, p.224]. Ea devine o sursă de inspirație pentru actorul ratat Bibicescu și, în același timp, – rostul vieții lui Biriș. Cătălina încearcă să mențină relații bune cu fiecare dintre ei, însă observăm că tipul acesta de dragoste nu-i aduce nicio satisfacție. Prezența acestor bărbați îi trezește doar un sentiment de milă. În replica insolită a Cătălinei, când aceasta îi explică actorului Bibicescu despre timpul concentrat în teatru, Mircea Eliade utilizează cunoștințele sale despre *karma*. Viziunea iubitei asupra artei teatrale i-a părut grandioasă atât iubitului ei, cât și lui Ștefan, lui Biriș, lui Ciru Partenie, totul grație unei excepționale intuiții feminine: „Cătălina are o intuiție extraordinară. Asculând-o într-o seară vorbindu-mi despre *karma*, am avut un fel de revelație a adevăratului destin al actorului”. Dar sentimentul efuziunii spirituale se stinge foarte repede. Bibicescu în realitate este ispitit de altceva. Nu să conștientizeze esența teatrului dorește, el vrea doar să obțină în fața societății, indiferent prin ce mijloace, o imagine de geniu. Femeia (Cătălina) reprezintă pentru acest actor o cale corectă și cinstită de realizare profesională, însă Dan Bibicescu este mânat mereu de grabă și nerăbdare, încearcă



drumul cel mai mai scurt spre recunoașterea și aplauzele publicului. A recurs chiar și la folosirea schiței nefinisate a lui Ciru Partenie *Priveghiul*, completând-o, afirmând însă că s-au găsit niște fragmente disparate. Doar Cătălina, cunoscându-i potențialul creator și lașitatea, i-a apreciat gestul în modul cuvenit: „Tu nu aveai curajul să-ți iei răspunderea piesei pe care ai scris-o, folosindu-te de frânturile printre hârtiile lui Partenie. (...) Așa că ai compus piesa după capul tău și o joci sub semnătura unui mare autor. Dar piesa ta e proastă”. În cazul cuplului Dan Bibicescu – Cătălina observăm până la urmă că deși bărbatul are lângă dânsul o femeie care îl încurajează, îl apreciază în limita bunului-simț, el nu se afirmă ca un mare actor, rămânând un ratat laș, supranumit de ea și un „geniu pustiu”, deși ar fi putut deveni (măcar) un soț iubitor dacă s-ar fi debarasat de maniile supraaprecierii de sine și de egoism. Un rol de salvator al demnității masculine îl are Cătălina și în relația cu Biriș, devenind o Ană gata să fie zidită în personalitatea masculină pentru a-i mijloci împlinirea profesională și fericirea.

Conștiința personajelor masculine eliadiene este formată astfel încât să găsească în orice situație banală un semn sau un simbol potrivit unei interpretări grație căreia să treacă la un alt nivel (unul abisal) de percepere a existenței. În acest act al autocunoașterii doar aptitudinile și deschiderile ființei bărbătești nu sunt suficiente ca discursul narativ să se impregneze de farmecul misterios și credibil necesar. De aceea Mircea Eliade include personajele feminine cu semnificația adâncă a gestului recuperator arhetipal. Grație Ioanei și Ilenei, Ștefan este încurajat prin intuițiile feminine să treacă de la aventura banală și profană a descoperii mașinii dispărute și a misterioasei d-nei Zissu la descifrarea simbolului sărbătorii Noptii de Sânziene și, în rezultat, să iasă din timpul istoric. În acest mod, toate personajele feminine din romanul *Noaptea de Sânziene* sunt supuse unei vrăji și unei protecții feminine. Ioana formează în jurul lui Ștefan, printr-o iradiere de blândețe, înțelegere și dragoste, o barieră de apărare împotriva vicisitudinilor lumii exterioare. Ileana tratează relația cu Ștefan ca pe un joc de inițiere în necunoscut. Aidoma Dorinei din *Șarpele*, ea dă dovadă de un curaj feminin urcând din profunzimile inconștientului, lucru care îl face pe Ștefan dependent de ea în sensul unei siguranțe de sine existențiale și a unui curaj deschizător de orizonturi sacre și de mister.

Același lucru l-am putea spune și despre personajele masculine provocate să răspundă la întrebarea „Cine sunt eu?”. Căutările identitare ale bărbaților din proza lui Eliade își află calea și rezolvarea numai prin mijlocirea personajelor feminine. Prin elucidarea aspectelor arhaice, mitice din lumea înconjurătoare, femeia îl conduce pe bărbat spre revelația sacrului, nu înainte însă de a-l face pe acesta să înțeleagă că trebuie să pornească căutarea în străfundurile interiorului său, prin neașteptate defulări ale inconștientului. Defulările, la rândul lor, se pot realiza doar în prezența și într-un dialog cu femeia – proiecția reală *animei* sale lăuntrice. Femeia, precizează C. G. Jung, este o sursă de informație privitoare la lucruri pe care bărbatul nu are capacitatea a le vedea de la sine. Prin forța ei intuitivă, ea declanșează în bărbat ceea ce se cheamă inspirație [15, p.215]. Tot Jung afirmă că Sinele transcende Eul și conține calitățile străvechi ale speciei. Sinele „își caută concomitent împlinirea în realizările spirituale ale artei și religiei, ca și în viața lăuntrică a sufletului (...) Îl putem regăsi sub forma unui mister profund (...) ori ca manifestare a lui Dumnezeu înlăuntrul nostru”[20, pp. 71-72].

Iată de ce orice personaj masculin atât din nuvelele, cât și din romanele lui Eliade, înainte de a răspunde la întrebarea „Cine sunt eu?”, tinde, de la început, să fie împlinit în dragoste. În nuvele, precum ar fi *Podul* sau *În curte la Dionis*, întâlnim personaje inițiate în decriptarea misterului feminin. Zamfirescu din *Podul* este sigur că orice femeie poate deveni *Mater, marea zeiță*, numai dacă știi cum s-o alegi corect dintr-un grup, căci „aproape întodeauna, într-un grup de femei tinere și frumoase, una din ele, este marea zeiță” [10, p.50]. Și fericirea ar fi asigurată oricărui cuplu, numai dacă el, bărbatul, ar ști cum s-o recunoască. „Nimeni nu știe asta, nu știe nici ea însăși” [10, p. 50]. Gândul ne duce, firesc, la poezia *Eva* a lui Lucian Blaga, în care eul liric este convins că femeia deține o taină ce i-a divulgat-o șarpele. Noi, cititorii, putem doar intui mesajul șoptit, dar putem fi siguri că personajele masculine ale lui Mircea Eliade redobândesc paradisul pierdut grație femeii, care le șoptește taina, iar taina nu e altceva decât cheia spre timpul și spațiul sacru. Ea, afirmă personajul Zamfirescu din *Podul*, „este izvorul vieții, al vieții acesteia, din lumea aceasta. Viața, plenitudinea aceasta trupească, frumusețea, virilitatea, fertilitatea, toate acestea nu le dobândești prin spirit, nu ți le dă *atman* (Sinele Suprem – *n.n.*), ci marea zeiță, spune-i dacă vrei Afrodita”. După Jung, bărbatul simte această plenitudine în momentul când dorințele complexului *anima* coincid cu femeia ce este alături, femeia care îl înțelege și îl apreciază, stimulându-l în descoperirea dorințelor feminine ale inconștientului său. Așadar, femeile, au o valoare considerabilă în viața bărbatului, deși „cred că sunt doamne, domnișoare, văduve, divorțate”, susține personajul lui Eliade, și pot crede așa mult timp, poate chiar toată viața, „dacă n-ar fi *cineva* să le releve adevărata lor identitate”.

Astfel că, înainte de a se desprinde din spațiul profan, pentru a se integra în cel sacru, Allan, Sergiu Andronic, Mavrodin, Ștefan Viziru, Adrin au depășit condiția umană prin intermediul „viței de vie”, ce iese din gura zeiței. Orice ar spune, totul contribuie la organizarea unei lumi spirituale, care-ți „dă viață, bogăție, fertilitate, noroc, beatitudine”. În alt sens, potrivit filozofiei indiene, se va revela Sinele Suprem (*atman*), centrul etern al conștiinței individuale, care nu este născut și care nici nu moare niciodată. Iată de ce în nuvela *Adio* Mircea Eliade inițiază personajele-spectatori în filozofia indiană, prin intermediul unui spectacol cu denumirea *Adio*. Regizorii spectacolului doresc să reprezinte piesa, în mod improvizată pe loc de actori, prin tehnica absurdului, unde cuvântul principal nu-l va spune actorul, ci spectatorul. Respectiv, spectatorii au fost rugați să facă cât mai multe lecturi până în toamnă, până când se va desfășura spectacolul nelimitat în timp, căci, afirmă primul actor, ei nu se supun timpului cronologic.

Pentru a reprezenta spiritul, mai exact *atman*, i-au legat mâinile fetei. Și odată cu dezlegarea acestora, „spiritul parcă s-ar deștepta dintr-un vis (...) Și când se deșteaptă bine, spiritul *atman*, înțelege că n-a fost niciodată legat, că în fond *atman* nu poate fi niciodată „legat”, adică robit de materie”. Este o stare foarte asemănătoare cu cea transfigurată artistic în romanul *Șarpele*, astfel că aceste texte literare ar fi interpretate și ca niște explicații mai detaliate, niște exemplificări prin viața unor personaje fictive, a ideilor eliadești din cărțile *Mit, vis, simbol, Mitul eternei reînțoarceri, Sacrul și profanul, Taina Indiei, texte indiene* etc.

Leana din nuvela *În curte la Dionis* mărturisește despre existența unui bărbat misterios Adrian, pentru care își va ispăși păcatele, cântând prin cârciumi. Prezența ei în cârciumă

reprezintă o binecuvântare pentru bărbați. Aceștia nu obosesc admirând-o, simțindu-se din ce în ce mai împliniți spiritual, când ea „zâmbește într-una, zâmbește în atâtea feluri – când tace, când te privește în ochi și te ascultă, chiar când cântă cântecele ei cele mai triste” [10, p. 166]. Însă pentru atingerea adevăratei perfecțiuni le lipsește acceptul ei de a deveni soția cuiva. Bărbații o consideră o adevărată zeiță, grație nenumăratelor taine în care viețuiește figura acestei femei: „Te întrebai, Leana asta, de unde o fi venit, din ce mediu? Nimeni nu știa unde locuiește”. Prezența și absența ei într-un anumit cerc este explicată prin misiunea pe care trebuie s-o îndeplinească. Vorbește despre iubitul ei, pe care nu-l cunoaște încă – Adrian, însă este sigură de întâlnirea lor. În fond, ea nu e altceva decât spiritul feminin în forma sa arhetipală, așa cum apare în basme, în vise, este proiecția *animei* lui Adrian, bărbatul generic, simbolizând și revelând prin intuiția ei adesea superioară bărbatului în lucruri și întâmplări obișnuite aspecte ascunse, pline de mister, pe care bărbatul nu le vede cu *animus*-ul său precumpănitor [ 14, p. 215].

Așa cum personajele feminine, și cele masculine contribuie la recrearea lumii și transcenderea lor într-una paradiziacă, aflată *sub specie aeternitas*. Tot astfel numele și prenumele acestora se află într-o opoziție de gen de tip masculin/feminin, de exemplu Leana vs Hrisanti. În plan fantastic această opoziție de nume se armonizează prin formarea de perechi (Leana-Adrian, de exemplu). De obicei, opoziția de gen se găsește într-un raport direct cu opoziția sacru-profan. Cunoașterea numelui echivalează cu o revelație a adevărului și a esenței despre om. Numele Leana ar putea fi pus în relație cu numele sărbătorii dedicate lui Dionysos, Leneienele: „Un citat din Heraclit precizează că *Lenai* și verbul *a îndeplini Lenai* se foloseau ca echivalent pentru *baccante*”, precizează Mircea Eliade în *Istoria credințelor și ideilor religioase* [4, p.380]. Leana este singurul personaj feminin din nuvelă care cântă, fapt ce subliniază sensul ritualic al aparițiilor ei. Asemenea unei *baccante*, este cuprinsă subit de entuziasm, de parcă ar veni din altă lume. Cântecele ei este acompaniat de o vioară veche pe care o ține ca pe o liră. Are un zâmbet ce comunică o beatitudine interioară fără margini. Dispariția ei neașteptată din societate este pentru personajele masculine o puternică dramă interioară, doar uitându-se la ea și admirând-o, ei se simțeau bărbați cu adevărat.

Leana mărturisește că are menirea de a-și ispăși păcatul prin cântec, apoi să dispară fără să-și deschidă identitatea, astfel redobândind poziția de la origini, arhetipală. Ea amintește mereu că este îndrăgostită de un personaj misterios, pe care nu-l cunoaște nimeni, pe care nici ea nu l-a văzut încă: „Sunt îndrăgostită, spunea. De când mă știu sunt îndrăgostită. *De același*”. Înainte de dispariție, ea cânta melodii vechi nemaiauzite de nimeni, iar atunci când revine de la *Platani*, își va modifica repertoriul, interpretând cântece noi, mai cu seamă ale lui Adrian. Leana este mesagera unei alte lumi, ea transmite un mesaj de origine sacră, îndeplinind o funcție arhetipală a femeii, aceea de a-i aminti bărbatului ceea ce acesta a uitat. Personajul masculin Adrian „ajunge cu taxiul la un hotel, venise să se întâlnească cu cineva al cărui nume l-a uitat subit”. Pe parcursul acțiunii el se simte ca într-un labirint, din care nu vede ieșire, până la întâlnirea cu Leana. Pentru Mircea Eliade existența este alcătuită dintr-o înșiruire de labirinturi, fiecare labirint însemnând încă un pas spre cunoașterea sinelui. În momentul depășirii unui labirint, *cunoașterea* se înnoiește [5, p.9]. Labirintul, susține marele hermeneut al

religiilor lumii, înseamnă uneori apărarea magică a unui centru, a unei comori, a unui înțeles ontologic. Pătrunderea în el este ca un ritual inițiativ, după cum aflăm încă din mitul lui Tezeu. Acest simbolism este cifra și modelul existențelor umane. Trecând prin numeroasele încercări, omul „înaintează spre propriul său centru, spre sine însuși, spre Atman” [5, p.23].

Amnezia lui Adrian reprezintă un alt indiciu al prezenței spiritului arhetipal *anima*. În context mitic, precizează cercetătoarea Sabina Fânaru, amnezia este o formă a *maniei*, ce mijlocește transcenderea eului și realizarea anamnesisului revelator. Această stare, în mod simbolic, corespunde inițierii în origini, transcenderii condiției umane și identificării cu zeul. „Ce teribil în amnezia unui poet, reluă (Adrian) după o lungă tăcere, este faptul că, pe măsură ce memoria personală dispare, o altă memorie, i-aș spune culturală, răzbește din adâncuri, și dacă un miracol nu intervine, până la urmă îl stăpânește complet. Domnul meu, sunt amenințat să fiu redus la cultură”. Adrian vrea să fie un mântuitor al artei, așa cum Dionysos este mântuitorul lumii, integrând poezia, pictura și muzica într-un mixaj cu puteri magice. Și dacă pentru Adrian totul rămâne doar la nivel de idee, atunci Leana îi dezvăluie sensul apropierii dintre poezie și celelalte arte, cântându-i poezia la Viena, orașul muzicii. Astfel, Adrian, ca și Ștefan Viziru din *Noaptea de Sânziene*, simte că „i se fac semne” când se apropie de sala catalană, unde artistul laureat își expuse lucrările, dorind ca la această expoziție să devină el însuși o „capodoperă”.

Aceeași cercetătoare, Sabina Fânaru, face o paralelă între dialogul dintre Adrian și Leana despre artă și nunta lui Dionysos și Persephona. Relația lor este una a autorevelărilor. Leana îi descoperă lui Adrian condiția adevărată de creator, de poet, demonstrând că opera „este creație originală, întruparea logosului, fanică și semnificativă, expresie a armoniei dintre spirit și materie” [11, p.239]. „Am făcut cum m-ai învățat, continuă Leana. Le-am împărțit. Le-am risipit. Mi-ai spus să le cânt toată noaptea.” Adrian își descoperă conștiința de sine în momentul în care Leana îi pronunță numele. Timp cât se apropie de el, Adrian devine mai sigur pe sine, ea fiind ceea ce îi lipsea până în acel moment, având și sentimentul „de parcă aș cunoaște-o de totdeauna”.

Ca și în alte opere literare ale lui Eliade, reîntoarcerea spre mit, spre formele arhetipale ale femeii este singurul mijloc prin care reușește să conducă bărbatul spre substratul sacral al existenței umane. Adrian conștientizează că atât Leana, cât și dragostea, devotamentul, jertfirea de sine reprezintă fericirea. Astfel că în nuvela *În curte la Dionis* locul femeii nu este în spatele bărbatului, după cum afirmă G. Călinescu, ci devine parte componentă din conștiința sa masculină, valorificându-și prin Lena propria *anima*. „Cum aș fi putut fi ce sunt dacă n-aș fi fericit și cum aș fi putut fi fericit, dacă nu mă găseai tu, îngerul meu păzitor. Dar acum, după ce mi s-au făcut atâtea semne, cum aș mai putea să nu înțeleg?”. Grație susținerii ei, Adrian se rupe de spațiul profan, conștientizând valoarea adevărată a artei și a dragostei în condiția unei existențe sacre. Dragostea l-a făcut să se „proiecteze în altul”, afirmă Mircea Eliade prozatorul. Iar hermeneutul miturilor susține că „prin renunțarea completă la sine, deci prin depersonalizare și prin anihilarea egoismului. (...) Pierderea propriei identități se judecă aici altfel, că este necesară pentru a câștiga, în final, o autonomie și mai mare, o privire mai adâncă asupra sa și asupra lumii” [5, p.26].

În nuvela *Ghicitori în pietre* este un personaj masculin, Emanuel, care spre sfârșitul

narațiunii conștientizează că, de fapt, nu se recunoaște pe sine, doar că o femeie străină, cu o intuiție puternică, îi domină conștiința. Ghicitorul, citind în pietre, îl avertizează că două femei îi vor tulbura liniștea într-un timp foarte scurt. Pentru clar-văzător aceasta reprezintă doar introducerea personajului în misterul altei realități, unde nu se recunoaște ordinea cronologică a evenimentelor și unde nu se poate răspunde la întrebarea „de ce?”. Emanuel, sceptic, nu va fi interesat să urmeze sfatul ghicitorului, dar ceea ce i-a fost interzis de acesta i-a trezit interesul față de acțiunile sale viitoare. Nu în zadar, nuvela începe cu intriga: ghicitorul transmite un mesaj, care l-a provocat pe protagonist să părăsească la căutarea celor două fete. Cercetătoarea Veronica Vlădescu afirmă că „ghicitorul este un tip mesager, unul dintre aleși. Este un om de condiție superioară, un îndrumător ce-i provoacă întoarcerea la sine, recunoașterea rădăcinilor ființei proprii și ale ființei universale” [20, p.68]. Sugerându-i o căutare neînțeleasă, a fetelor ce ar lunecând pe gheață în timp ce el ar trebui să le mențină echilibrul, ghicitorul nu-i dă protagonistului niciun indiciu. Cu toate acestea, el este convins de veridicitatea mesajului, și, chiar din momentul căutării, le simțea tot mai mult lipsa, devenind cu timpul obsedat de această idee. Va parcurge un drum îndelungat de la o cârciumă la alta, pentru a-l regăsi pe ghicitor și pentru a-și exprima admirația față de darul său neprețuit, însă itinerarul lui Emanuel se termină brusc la cârciuma din Movila, unde lumea pe care o vedea pentru prima dată, îl recunoștea. Mai mult, necunoscuții aceștia îi vorbesc de aprecierile entuziaste ale Adrianei, și ea o necunoscută: „doar te-a zărit, o singură clipă, și apoi ne-a vorbit un ceas de dumneata. Ce inteligență! Te-a ghicit imediat, spunea: tânărului acesta îi e frică de mine! Fuge de mine...”. Pentru Emanuel, Adriana (sau, mai degrabă, viziunea femeii asupra lui) exprimă, în alți termeni, un prilej de gândire asupra *eu*-lui, căruia i-a simțit lipsa în cadrul obișnuit al societății. Totodată, personajul feminin îi anunță și problema cu care se confruntă inconștient, cauza ce nu-i permite să-și manifeste inteligența excepțională: „Îi e frică de mine! Fuge de mine...” Altfel spus, *anima* străfundurilor sale își cere partea ei legitimă și necesară pentru o afirmare de sine pleneră alături de *animus*. Tentația lui Emanuel din *Ghicitori în pietre* de a găsi fetele ce ar trebui să cadă lunecând, suferă eșec, pentru că în loc să le ajute, el provoacă un dezastru. Nimic din cele relatate de ghicitorul în pietre nu s-a realizat. În schimb, femeia necunoscută, care le-a vorbit celor din cârciumă de valoarea excepțională a acestui om, este o ființă dotată cu neprețuitul har de a vedea bărbatul ales mult mai profund decât îi reușește altcuiva, chiar personajului însuși. Privită din perspectiva psihanalistului C.G.Jung, Adriana nu e altceva decât proiecția din bărbat a complexului inconștient *anima*. Insistența asupra cunoașterii personalității lui Emanuel și siguranța valorii sale de creator pe care o impune Adriana vorbesc de un nivel superior al spiritului la care ajunge personajul masculin prin armonizarea celor doi poli arhetipali din sine. E, poate, chiar *sinele* sau acel *filius regius* al alchimiștilor. Creativitatea, drumul spre centru, labirintul, arhetipul ș.a. devin premise principale în creația lui Mircea Eliade, ceea ce-i reușește prozatorului să releve gândurile personajului despre existența sa, unde femeia mediază calea spre centru. Și dacă personajele trăiesc momentul de regăsire a sinelui în raport cu *anima* sa, nostalgia pentru o altă lume poate fi înlocuită cu beatitudine lângă femeia iubită.

**Referințe bibliografice:**

1. Bahnă Liliana, *Eros și Thanatos. Eseu despre Mircea Eliade*, Iași, Ed. SEDCOM LIBRIS, 2010.
2. Badescu Ilie, *Istoria sociologiei. Perioada marilor sisteme*, Galați, Ed. Porto-Franco, 1994.
3. Călinescu Matei, *Despre P. Culiuanu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*. Ediția a II-a. Iași, Ed. Polirom, 2002.
4. Eliade Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Traducere și postfață de Cezar Baltag, București, Ed. Univers Enciclopedic, 2000.
5. Eliade Mircea, *Încercarea labirintului*, Trad. și note de Doina Cornea, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1990.
6. Eliade Mircea, *Jurnalul. (1941 - 1969)*, vol I. București, Ed. Humanitas, 1993.
7. Eliade Mircea, *Memorii (1907-1960)*, vol.I. Ediție și cuvânt-înainte de Mircea Handoca, București, Ed. Humanitas, 1991.
8. Eliade Mircea, *Naissance mystique*, Apud: Ursache Petru. *Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade*. București, Ed. Coresi SRL, 1993.
9. Eliade Mircea, *Noaptea de Sânziene*, Prefață de Angelo Mitchievici, București, Ed. Litera Internațional, 2010.
10. Eliade Mircea, *Pe strada Mântuleasa*, București, Editura Fundației Culturale, 1991.
11. Fănaru Sabina, *Eliade prin Eliade*. Ediția a II-a. București, Ed. Univers, 2003.
12. Frankl Victor E., *Omul în căutarea sensului vieții*. Trad. din limba engleză de Silviu Guranda. București, Ed. METEOR PRESS, 2009.
13. Ghiban Anamaria, *Mircea Eliade. Arta romanului*, Iași, Ed. Prima, 2008.
14. Jung Carl Gustav, *Opere complete. Arhetipurile și inconștientul colectiv*. vol I. Colecție coordonată de Vasile Dem. Zamfirescu. Trad. din limba germană de Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu. București, Ed. Trei, 2003.
15. Jung Carl Gustav, *Opere complete 7. Două scrieri despre psihologia analitică*. Colecție coordonată de V. Zamfirescu, București, Ed. Trei, 2003.
16. Micu Dumitru, *Mircea Eliade. Viața ca operă, opera ca viață*. București, Ed. Constelații, 2003.
17. Mitchievici Angelo, *Ieșirea din Timp: Încercările labirintului*, Scurtă introducere în tehnica inefabilului. Prefață la *Noaptea de Sânziene*, București, Ed. Litera Național, 2010.
18. Simuț Ion, *Ieșirea din Istorie*, în „România literară”, nr. 46, 2007.
19. Vartic Ion, *Cioran naiv și sentimental*. Ediția a III-a revăzută și adăugită, Iași, Ed. Polirom, 2011.
20. Vlădescu Veronica, *Căutarea sinelui în nuvelistica lui Mircea Eliade* <http://www.slideshare.net/veronicavladescu/cautarea-sinelui-in-nuvelistica>.

# EVA ÎN AGORA EVE IN AGORA

NINA CORCINSCHI  
Institutul de Filologie al AȘM

## MĂRTURII DIN „GURA FOAMETEI”

### ABSTRACT

Alexei Vakulovski's *Famine* is a document-book about the terrible drama of 1946-1947 famine, narrated by survivors of the scourge. They are the author's villagers from Antonesti. Helped and encouraged by the teacher of Romanian literature, Alexei Vakulovski, the characters of the book have agreed to disclose the past, telling their stories without bitterness, desire for revenge and without indictment. They tell, among sighs, how they were deprived of the last crust of bread and how their children died of hunger in their arms. This book is valuable because it brings into present the past that we must take, with all its pain as well as with all the lessons it teaches.

**Keywords:** famine, death, poverty, suffering, bread.

**D**espre foametea din 1946-1947, organizată în Basarabia de regimul stalinist, mi-au povestit mai întâi părinții. Primul șoc a fost să aflu cum bunicul meu ascundea grâul într-o adâncitură special amenajată a cuptorului, pe care repede o ocupau cei 6 copii, încercând fără succes să înșele vigilența activiștilor veniți să scoțoască peste tot în căutarea pâinii. Mama considera o minune supraviețuirea sa și a fraților ei în acel infern al foamei. Alt șoc l-am avut mai târziu, auzind „intelectuali” perorând cu patos că n-a existat nicio foamete organizată, că de vină a fost doar anul secetos, dovadă a faptului că mașina ideologică a manipulării sovietice a funcționat ireproșabil și pe termen lung. Într-un astfel de context social, marcat de confuzii regretabile și ignoranță, importanța cercetărilor arhivistice, dar și a memorialisticii care să susțină documentele e mai mult decât necesară. Istoria orală, cu mărturiile victimelor acestui flagel ar avea chiar mai multă credibilitate decât istoriografiile care se întâmplă să ofere „descoperiri” și versiuni arhivistice adesea contradictorii, în funcție de „culoarea” lor politică.

Pentru a face cât mai înțeleasă și simțită cumplita dramă a foametei din 1946-1947, Alexei Vakulovski, tatăl scriitorilor Mihail și Alexandru Vakulovski, a dat publicității o carte de memorii aparținând consătenilor săi din Antonești, *În gura foametei*, apărută în 2011, la Editura Institutului Național pentru Studiul Totalitarismului, cu o prefață de Flori Bălănescu.

Autorul a intenționat să prezinte documentarul fenomenului din prima sursă și a organizat o serie de întâlniri cu cei trecuți prin proba de foc a foamei, înregistrându-i pe care și unde i-a prins locul: în casa autorului, la școală, în casele lor, în lăcașul primăriei, pe malul iazului, în câmp etc. Îndemnați și, mai ales, încurajați de profesorul de literatură română, Alexei Vakulovski, personajele cărții au consimțit să-și dezvăluie trecutul, povestind fără încrâncenare, fără dorință de răzbunare, fără rechizitoriu. Motivația lor este doar neuitarea: „Să le deschidem ochii urmașilor noștri, să le spunem tot adevărul, chiar dacă acest adevăr mușcă. Chiar dacă acest adevăr doare” (Vasile Vakulovski). Mărturiile în transmisie directă a supraviețuitorilor acestui calvar alcătuiesc un scenariu terifiant. Din spusele lor aflăm, printre suspine, cum au fost lipsiți de ultima coajă de pâine și cum le mureau copii în brațe de foame. Acești oameni n-au putut fi mințiți că de vină a fost seceta: „A fost foamete. O foamete cruntă și rea. Dacă nu ne-ar fi măturat podurile, n-ar fi murit nici un om. Căci, după cum v-am spus, oamenii noștri sunt deprinși cu secetele și știu a le învinge. Dar ne-au luat toată pâinea din casă. Ne-au măturat podurile. Ne-au lăsat cu dinții la stele...” povestește Grigore Moraru. Cu toții erau obligați să dea *postavca* de grâu la stat. Cei care nu aveau de unde da, erau bătuți și chiar întemnițați. Deposețați de ultimile provizii, oamenii se vedeau nevoiți să plece în Ucraina, unde vindeau haine, covoare, ce le mai rămăsese prin case, în schimbul a câtorva cartofi înghețați sau a cerealelor. Unii se întorceau cu mâna goală, după ce erau deposețați în tren de proviziile pe care le aduceau, alții nici nu mai ajungeau la destinație, fiind uciși pe drum de bandiți. Pentru cei rămași acasă, unica ieșire din situația în care statul organizase un genocid, rămăneau „improvizațiile” la disperare. Meniul zilnic este greu de imaginat. „Mânca lumea ce găsea: și cioroi, și coji de copac, și țistari, și papură...”, povestește un consătean de-al autorului. Percepția gastronomică a flămândului cronic se schimbă. Pentru el devin comestibile și chiar „gustoase” produsele pe care, în condiții normale, nu și le-ar fi imaginat niciodată pe masa lui: „...Turtele făcute din făină de papură ni se păreau tot așa de bune ca cele coapte din făină de grâu. Scoicile pe care le adunam din Nistru ni se păreau de fruct, iar peștele era ceva ieșit din comun, era ceva extraordinar. Oamenii care aveau o vacă la casă se socoteau foarte bogați. Așa și era. Laptele i-a scos pe mulți din foamete. Aceia care au avut vaci n-au murit. Pe atunci medicii ne recomandau să mâncăm chiar cioroi și guzgani. Numai să ne salvăm cumva. Mânca lumea grăunțe măcinate fără a le prepara într-un mod oarecare”. Mâncare devenea până și orice obiect care putea potoli cumva foamea. Încălțările din piele de animal la nevoie ajungeau răcitură: „Am schimbat niște grăunțe pe o farfurie de răcitură. Am mâncat zeama și când ne-am uitat din ce-s făcute răciturile, am înghețat: erau drese din opinci. Se cunoștea cusătura lor. Îngrunzătura aceea de opincă. Cine să n-o cunoască? Dar le-am mâncat. Am ros și pielea din care au fost făcute opincile. Am lins și farfuria. A fost bună răcitura. N-am ce zice. Poate să-ți placă opinca, poate să nu-ți placă, poți



s-o mănânci, poți să n-o mănânci, dar dacă ți-i a mânca, ce ai să faci? Să cauți carne de fazan? A?”. Atunci au apărut „feluri de mâncare” care ar impresiona până și triburile africane: *jomul* – un fel de tăieței rezultați din deșeurile de sfeclă, de la fabrica de zahăr, *șirul* – o fiertură rară din mălai, *geandra* – „un fel de plămădeală” preparată din făină de papură și puțină făină de grâu. Sărăcicioase și deloc apetisante, puținele produse disponibile erau incluse în toate combinațiile posibile, doar să creeze aparențele unei mese și să țină cumva oamenii în viață. Mulți însă nu le aveau nici pe acestea și ajungeau să moară sau să-și iasă din minți, pierzând orice discernământ. Pe unii foamea i-a abrutizat, le-a întunecat mințile, așa încât se pârau la *selsovet*, pentru a nu avea celălalt o bucată de pâne mai mult, furau din casele apropiaților fără pic de jenă, se trădau, se omorau și chiar se mâncau între ei. Mărturiile oamenilor, dar și documentele oficiale atestă cazuri de canibalism și necrofilie. „În Purcari o femeie și-a mâncat copilul. A zis:

– Dragul mamei, vină mama să te lăie. L-a spălat și l-a mâncat. Iată ce mame erau. Ori iată ce face foamea din om. Nici nu știu ce să zic...”, povestește un personaj.

Formele pe care le poate lua umanitatea chinându-se la limita existenței sunt oripilante. Mama mâncându-și fiul sau fiul lăsându-și părintele slăbit în drum să se prăpădească de foame, frații furându-și unii de la alții ultima fărâmă de mălai și alte situații apocaliptice de acest fel, arată clar cât de halucinantă poate deveni foamea. Dar au fost și oameni, care, în pofida greutăților, și-au păstrat demnitatea umană și au rezistat abrutizării. Eudochia Oprea povestește cum un activist venit după cereale a reușit să ascundă de cei doi colegi care-l însoțeau un tobulțoc de grâu, pe care i l-a lăsat femeii pentru a-și hrăni copii. Un alt personaj al cărții, Ludmila Bacalov, oferă o altă lecție de viață: „Odată a făcut mama mămăligă și am oprit din ea și pentru băieți, pentru Valentin și Gică, căci pe ei îi aveam atunci, să mănânce când se vor întoarce la amiază de la școală. Dar a intrat un țigan în casă, a văzut mămăliga pe sobă, a întins mâna și a luat-o. Mama i-a ieșit în cale și i-a zis:

– N-o lua pe toată, lasă băieților mei o bucată. Așa și au făcut: au împărțit bucata de mămăligă. Omul acela a mâncat bucata sa, apoi a ieșit din casă. Mai târziu a murit el, dar mama era mulțumită că și-a făcut atunci pomană cu el, nu i-a luat mămăliga de la gură, i-a dat și lui o bucată”. Cei care s-au pomenit în confruntare cu acest dezastru au trebuit să treacă un test al rezistenței umane extrem de dur. Experiențele lor individuale sunt diferite, dar toate au un element unificator: spaima în fața unei morți lente și chinuitoare, groaza de-ați vedea apropiații murind de foame. Spaima foamei a marcat foarte mult mentalul colectiv în perioada sovietică, evoluând în minciună, trădări, lăcomie, pâră, dar și slugărnicie, psihologie a captivității. Mărturiile personajelor lui Alexei Vakulovski conturează un traseu cu semne de circulație bine definite și călători instruiți să ajungă fără piedici la destinația prevăzută de „tătuca popoarelor”. Sistemul, care avea nevoie de piulițe perfecte pentru a funcționa, n-a cruțat pe nimeni. Proiectul Cremlinului avea prevederi clare pentru orice categorie socială, începând cu lichidarea intelectualilor și a celor mai vrednici gospodari prin deportare în Siberia, împușcare și întemnițare, și continuând cu înfometarea extremă a celorlalți, pentru a-i face manipulabili și a extermina orice urmă de rezistență în ei. Imediat după foamete s-a recurs la colectivizarea agriculturii, ca dovadă că planul stalinist a funcționat perfect.

Povestirile din cartea lui Alexei Vakulovski aduc în vizor monstruoșitatea unui regim

criminal, dotat cu instrumente subversive de tortură și manipulare și surprind în același timp aspecte de identitate națională cu dinamici surprinzătoare ale relațiilor interumane și modalități complexe de raportare a omului la sine și la celălalt. Situațiile limită sunt radarul cel mai fidel al reprezentărilor conștiinței colective la hotar cu instinctul de conservare al unei comunități. Mărturisitorii nu exteriorizează doar amintirea unor evenimente revoluate, dar și cumulum de emoții care le-au trăit propria lor percepție asupra realității. Istoria obiectivă, regășibilă în documente, se însoțește de cea subiectivă, trăită, cu toate simțurile acutizate de o memorie vie. Povestirea în flux direct eliberează victmile de reprezentări dureroase și ajută la identificarea patternurilor care au determinat conduite colective actuale și care vin, pe de altă parte, să consolideze conștiința de sine a societății. Nu întâmplător, cel mai demn și mai vertical scriitor român basarabean, Paul Goma, consideră că prin acțiunile de revizuri, analize și luări de atitudine la care obligă, memoria este o axă a identității naționale și un garant al legitimării noastre în istorie: „memoria, memoria, maica noastră ocrotitoare (atât cât poate), memoria, maica noastră, mântuitoarea, memoria, ultimul recurs și reazem, singura mângâiere, înainte de a pleca încolo, dincolo... (*Patimile după Pitești*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999).

Literatura documentară românească are prin mărturiile din *În gura foametei*, dar și prin *Săptămâna roșie sau Basarabia și evreii* de Paul Goma, *Să nu ne răzbunați (Mărturii despre suferințele românilor din Basarabia*, adunate de monahul Moise), *Cartea foametei* de Larisa și Valeriu Turea și alte cărți care completează bibliografia modestă dedicată fenomenului, un instrument prețios de readucere în actualitate a unui trecut pe care trebuie să ni-l asumăm, cu toată durerea care se conține în el, dar și cu toate învățămintele ce le impune.

**Diana VRABIE**

Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți

## **SENSIBILITATEA OLFACTIV-TACTILĂ A CELEI PENTRU CARE POEZIA E „UITAREA DE DUPĂ UITAREA CEA MARE”**

### **ABSTRACT**

Margareta Curtescu's third volume of poetry, suggestively entitled *Love Otherwise*, maintains a register of emphatic self-disclosure. Arranged on the poetic diary's stave, the poems reveal the author's tactile and olfactory sensitivity. Here, the poetess returned to old obsessions: the cries and tears, the shadows, the passage etc. The amniotic environment of her poetry is dominated by sadness and melancholy which are pushed beyond metaphysical thresholds of pain. Margareta Curtescu's poetry remains, in her view, a salvific institution.

**Keywords:** poetry, author's tactile and olfactory sensitivity, melancholy.

„scriu acest poem și un inconfundabil miros  
de viață se ridică de peste tot în noaptea când timpul  
își freamătă umbrele pe lângă noi măsluind întunericul”

(Margareta Curtescu, *ca o hrubă de sticlă poemul*).

**C**u intermitențe conștiente și asumate, traiectul creativ al poetei Margareta Curtescu, consolidat prin volumul de debut *Prinsă între clamele speranței* (1997) și fortificat ulterior prin ciclul de poeme *Simple bluesuri* (2003) cunoaște o nouă repriză prin simptomaticul volum, ***Iubirea altfel, Chișinău, Editura Cartier, 2013***, apărut recent la editura Cartier. *Dialogul interior*, pe care îl identifica, cu îndreptățire, criticul Dan Mănucă, în volumul de debut, este perpetuat printr-un act de fidelitate față de propria structură lăuntrică. Sfidarea emfazei prin intermediul purității și al marilor gesturi, prin ingenuitate, continuă să alimenteze stilul suav, răscolitor al poetei, menținându-se într-un registru de tranșanță confesivă.

Dispuse pe portativul unui jurnal poetic, conceput în timp, fără grabă, cu responsabilitatea celui pentru care scrisul e, înainte de toate, *trăire*, și abia după aceea *facere*,

poemele din actualul volum al Margaretei Curtescu relevă nu doar o iubire altfel, ci și un scris altfel – unul mai cu nerv, mai nemângâiat, cu inflexiunile specifice unei conștiințe interesate în permanență de propria-i descoperire, dar și de descoperirea Celuilalt: „dincolo de toate viața mea ca o apă tulburată de vânt /viața ta ca o sabie cu tăișul întors spre mine” (*dincolo de toate*).

Scrisul, fără falsă ostentație, se revoltă acum împotriva viermelui subteran, care este literatura, dizgrațioasă ființă, pentru că se lasă violentată de metaforele unduioase: „miros a literatură și îmi displace (*olfactiv-1*), se confesează poeta. Vechea revoltă împotriva literaturii este convertită la autoare într-un strigăt de întoarcere la nerostit, la tăcere, la introvertire, pentru a evita profanarea inefabilului. Asemenea eroului Virginiei Woolf din *Valurile*, care se arată siluit de frazele ce se așează „cu eleganță pe pământ și merg cu un pas foarte sigur”, clamând necesitatea unei singure silabe ca acelea ale copiilor, a unui geamăt, a unui țipăt, Margareta Curtescu, debusolată de cuvintele ce se înghesuie lângă mână, visându-se toate mirese, optează pentru melodia continuă a vieții interioare, melodie care dăinuie invizibilă, sugerând - „dincolo de toate viața mea” (*dincolo de toate*).

Așa cum „între lucruri și scrierea lor există un drum învăluit de o ceață lăptoasă” (*ploaie de week-end*), poezia Margaretei Curtescu nu trebuie ascultată, ci privită și inhalată olfactiv. Poemele au iz de salcâm, de platani gârbovi, de crini, măceș, iasomie, fluvii de roze, iriși, violete, dumitrițe, toate prinse într-o cavalcadă ce face să vibreze epiderma. Dacă în *Simple bluesuri* floarea de vâsc, ca metaforă a singurătății și austerității roditoare, domina luxurianța vegetală, după cum remarca într-o cronică Nicolae Leahu, în prezentul volum, măceșul pare a fi elementul vegetal dominant, în accepția sa de simbol cosmic, cu trimitere la cele cinci elemente esențiale - focul, apa, pământul, aerul și lemnul: „plâng eu acum frângând ca într-un vis urât *tufele de măceș* ce ne-au împânzit casa” (*pisica noastră cea albă*).

Fibrele cromatice își dispută întâietatea, într-o tentativă de transcendere a universului: „în februarie căldurile desfac în văzduh franjuri *oliv*”; „o aromă *violetă* de regina-noptii”; „dimineața străpunge blocuri *gri*”, iar „cerul toamnei *grizonat*” este prins „în jocul toamnei de-a berbeleacul”. „Ochiul” și „mirosul” declanșează un sistem de corespondențe prin diferite asociații datorate superochiului eului: „toate zărilor arămii răsfrânte în iriși lunecau peste roci dezgolite”. Tușele bacoviene dezgolesc însingurarea christică, captivitatea existențială, vibrațiile mistice și trimit la un sfârșit de lume, în care „ca o mantie textul cade moale ca o mantie” (*un fel de fiertură din renunțare și alte ingrediente*). Atunci când olfactivul îi pervertește simțirea, se vede nevoită să apeleze la senzația textilă: „a nins și aceste senzații textile m-au prins tocmai când traversam strada hotin” (*ninsoare în martie*). Culoarea ninsorii este un însemn al deznădejdiei, culoarea care acoperă totul, inclusiv speranțele. Raporturile dintre „senzație” și „emoția estetică” se află, în poemele Margaretei Curtescu, într-o legătură indisolubilă, reliefând trăirea intensă. Percepția tactilă subliniază odată în plus natura estetizantă a autoarei, care investighează epidermic vâscozitatea coconului țesut din arome violete sau biete moluște gelatinoase, într-o interacțiune intimă cu vegetalul.

Revin obsesiei mai vechi, cum ar fi (*auto*)*exilul*, în sens de paradis camuflat, accesibil doar pentru cei inițiați, *lacrimile și plânsul*, departe de accepția de fericire de nesuportat

și, mai degrabă, de ceea ce Bachelard numește *ofelizare*, *umbra*, în sens blagian, de reflex al eternității, *tăcerea*, ca liniște și ne-spus în același timp: „dar am tăcut când mi-ai zis că îți plac poemele mele apoi ți-am tot vorbit în mine până la miezul nopții” (*un fel de fiertură din renunțare și alte ingrediente*). Semnul *trecerii* sau al *punților* este recurent, ca imagine, stare sau atitudine: „zilele au trecut sperioase ca niște șopârle lăsându-și cozile” (*un poem ca o zdreanță*) sau „drumurile toate pe care-am trecut se-ncovoiaie se-ncolăcesc de durere” (*pisica noastră cea albă*). Vocea lirică rostește incantații magice pentru a chema din trecut *iubirea*, iar imaginarul romantic recuperează simbolul pierdut al cuplului ideal: „ne priveam până când simțeam cum din viețile noastre ca din ramuri de viță-de-vie tăiate începea să picure ceva aidoma sevei” (*anul șarpelui*). Erosul este marcat de emoția primei iubiri, a cărei experiență menține subiectul în pragul revelației: „îmi amintesc cum toate viețile m-au părăsit când tu m-ai atins” (*tu*). Dincolo de retrospectivile senzuale, *iubirea* are acum și alt nume – e „vârtejul cald”, care intră în oase și străpunge măduva. Trăind prin emoție implicări materne, cu fulminații de iubire, până la desființare de sine („mă retrag dintre gânduri dar toate vin lângă mine mă înconjoară și strigă în cor marius unde ești marius unde ești marius unde ești”) (*poem*), poeta își dezvăluie feminitatea explozivă, totală: „sunt femeie am țipat” („*parietale*”), urmând o traiectorie labirintică cu împliniri și neîmpiniri feminine inerente.

Mediul amniotic al poeziei este dominat de tristeți și melancolii împinse în pragul durerii metafizice: „colcăie în mine plânsul cu apele lui dezmățate noapte și zi” (*plânsul*). Sub urzeala voit discretă a sensurilor se zbate clocotind viața matură, întrebătoare, nereseșnată („ce e viața noastră doamne nu cumva un priveghi nu cumva” (*elegie*)), din care răzbat elementele unui soi de biografism resimțit organic: „fiul meu e la vârsta bicicletei cu două roți...” (*frică de noapte*). Eul profund estompează eul biografic, întrucât confesionalul Margaretei Curtescu atinge mai puțin teme personale, de pură urgență biografică, făcând loc discreției poetice ce trădează un fond sufletesc sensibil. Destinul, perceput ca fundament al demersului liric, nu poate fi doar o biografie a persoanei, ci una a spiritului, e cea care se întrupează prin cuvânt și care devine o expresie vie a plenitudinii și durerii deopotrivă. Eroina se autoportretează, relevându-și sensibilitatea hipertrofiată, printr-un gest de denudare criptică: „dar eu nu sunt decât un sarcofag umplut cu resturi de sentimente de palpații nervoase cu reziduuri de spasme” (*când nimic nu mai e de spus și lumea se ține de tabieturi*). Sinceritatea la Margareta Curtescu e mod de ființare - „nimic nu voi omite din poemul ce se adună sfios în jurul trupului meu” (*iarna mieilor*), dar și terapie în același timp: „toate bibelourile de porțelan mă privesc nedu-merite dar eu scriu cel mai sincer poem” (*cel mai sincer poem*).

Poezia se pare că rămâne în viziunea Margaretei Curtescu o instituție mântuitoare („acest poem îmi înfășoară inima precum un bandaj”) (*poemul de seară*), chiar dacă eficacitatea sa privește mai mult o inefabilă ordine lăuntrică, protejată prin sângere de sine.

SERGIU COGUT  
Institutul de Filologie al AȘM

## O EXEGEZĂ RELEVANTĂ A RECEPTĂRII CREAȚIEI LUI ION NECULCE ÎN EPOCA PAȘOPTISTĂ

### ABSTRACT

Dumitrita Smolnitchi's research *Traditions of I. Neculce in Romanian literature of the 1848 epoch* focuses on the peculiarities of the reception of the work signed by Ion Neculce, Moldova's leading chronicler, by the outstanding Romanian writers of 1848, whose most important aim was to promote national awakening. Thus they were especially interested in the promotion of the national features in literature, emphasizing the necessity of drawing upon national history, the beauty of Romanian landscape and national folk traditions. So they were greatly influenced by Ion Neculce's work, *The Chronicles of the land of Moldavia from the rule of Dabija Voda till the second rule of Constantin Mavrocordat* and especially by his collection of historical legends, *O sama de cuvinte*. In her book, the author highlights the two stylistic patterns of Neculce's reception by the Romanian poets and prose writers of 1848.

**Keywords:** chronicler, historical legends, national awakening, national folk traditions, reception, Romanian writers of 1848, stylistic patterns.

O perele literare ale scriitorilor pașoptiști s-au bucurat pe parcursul timpului de o atenție sporită din partea multor cercetători. Această epocă din istoria literaturii române a fost studiată și analizată în zeci, chiar sute de articole, teze de licență și monografii. La fel și opera lui Ion Neculce, după cum constată Dumitrița Smolnițchi în *Argumentul* cu care-și începe studiul său recent *Tradiții neculceene în literatura română. Epoca pașoptistă*, a suscitat un interes deosebit din partea istoricilor literari de

pe ambele maluri ale Prutului, întrucât el este considerat cel mai valoros din punct de vedere artistic dintre cei trei mari cronicari ai Țării Moldovei. După cum se afirmă în lucrare, el „s-a dăruit literaturii mai mult decât istoriei”, astfel că „a servit urmașilor nu numai ca izvor, dar chiar ca model, până-n zilele noastre” [p. 24].

Urmărind aplicarea unei noi viziuni asupra operei neculceene, cercetătoarea și-a axat demersul exegetic pe abordarea problematicii influențelor, surselor și receptărilor acesteia în diferite perioade, mai cu seamă în epoca pașoptistă, relevând atât aspectele comune ce leagă creațiile care au la bază același izvor, cât și originalitatea multora dintre ele. Propunându-și să descopere, să pună în lumină „legătura profundă dintre letopisețul neculceean și operele scriitorilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea”, D. Smolnițchi elucidează specificul receptării creației bătrânului cronicar, punând accentul pe intuiția valorii istorice și artistice a tradițiilor, deoarece aceasta anume în epoca pașoptistă a constituit una din trăsăturile definitorii ale literaturii naționale, istoria și folclorul manifestându-se atunci ca o modalitate de rezistență a conștiinței naționale.

În primul capitol al lucrării care se intitulează *Ion Neculce și literatura română modernă*, autoarea tratează problema interferențelor dintre opera lui și scrierile lui Dimitrie Cantemir. Ea consacră acestora un întreg subcapitol în care menționează din start că, devenind prin căsătorie rudă cu familia Cantemireștilor, „Neculce a fost întotdeauna aproape de D. Cantemir” [p. 34]. Totodată, venirea acestuia din urmă în scaunul domnesc al Moldovei „a însemnat și promovarea lui I. Neculce care este numit, din nou, mare spătar (funcție pe care o pierduse în timpul domniei lui Mihai Racoviță) și ajunge sfetnicul cel mai apropiat al tânărului Vodă, iar în preajma luptelor cu turcii i se dă o dovadă de încredere și apreciere și este numit mare hatman” [p.34]. Evidențiind particularitățile creațiilor literare ale celor doi, autoarea remarcă: „*Letopisețul Țării Moldovei* al lui I. Neculce încununează un proces literar de câteva secole, fiind o strălucită realizare artistică în sânul genului cronicăresc, inaugurat încă în secolele XV-XVI, iar opera cantemireană, în raport cu scrisul, în teme medieval, al cronicarilor, e un pas înainte, apropiindu-se prin structura literară și ideologică de scrisul renascentist și de primele scrieri iluministe din literaturile europene” [p. 35]. Exegeta insistă asupra similitudinilor dintre stilurile lor, relevând preferința acestor scriitori pentru povestioare sau anecdote pe care le găsim incluse în operele analizate, „plăcerea de a istorisi”, „încărcarea frazei de paremii” [p. 36]. Este precizat și caracterul memorialistic al *Istoriei ieroglifice* și al letopisețului neculceean, deosebirea constând doar în faptul că în cazul capodoperei lui Cantemir „acest fir memorialistic e înveșmântat în haina alegoriei” [p.36]. Cu referire la lucrarea în cauză, D. Smolnițchi menționează că ea „abundă în intrigi, caractere josnice și nobile, clicile boierești, lăcomia unor turci, fățarnicia altora – toate acestea constituind temelia unui pamflet. Și ca un bun pamflet, *Istoria ieroglifică* strălucește, la fel ca și opera lui Neculce, prin portrete satirice” [p. 37].

În contextul analizei receptării creației neculceene de către scriitorii pașoptiști, un interes aparte prezintă culegerea *O samă de cuvinte*, pe care bătrânul cronicar a plasat-o în fruntea letopisețului său. Din această comoară de legende folclorice culese de Ion Neculce, s-au bucurat de o influență și prețuire deosebită din partea poeților și prozatorilor pașoptiști cele referitoare la personalitatea și războaiele domnitorului Ștefan cel Mare,

precum și două în care se vorbește de Alexandru Lăpușneanul, ele având o importanță deosebită ca surse ale nuvelei lui Constantin Negruzzi.

În legătură cu receptarea acestor legende, cercetătoarea atrage atenția asupra problemei interpretării subiective a istoriei în scrierea cronicarului, astfel că „Istoria obiectivă devine în opera neculceeană o istorie subiectivă, ea este interpretată într-un stil personal, așa cum a înțeles-o ori a dorit-o el” [p. 48]. În contextul celor menționate se precizează că legendele din culegerea *O samă de cuvinte* sunt atemporale: „Uneori, faptele unei personalități istorice pot fi puse pe seama alteia, căpătând astfel un alt sens social. Deci, în legenda istorică se produc deseori mutații temporale, imprecizii ori transfer de date temporale” [p.48]. Așa se explică perspectiva subiectivă a lui Ion Neculce în judecarea domnilor și relatarea evenimentelor: „Cărturarul-și cruță binefăcătorii, dar prigonește pe cei care se înconjoară cu dușmanii săi personali” [p.48]. Însă, în epoca pașoptistă s-au afirmat și alte tendințe referitoare la metodologia valorificării folclorului. Dintre ele se remarcă cea promovată de către Nicolae Bălcescu, care a preconizat o tratare diferită a izvoarelor folclorice: „... el consideră că poeziile sunt un mare izvor istoric, dar, spre deosebire de înaintașul cronicar, care «alege» acele creații populare ce corespundeau concepțiilor sale sociale, își permitea chiar să modifice unele ziceri folclorice în favoarea viziunii sale feudale, scriitorul pașoptist recomandă o culegere a tradițiilor ce circulă pe cale orală și o reproducere așa cum le spun țăranii...” [p. 60].

În ordinea argumentării caracterului novator al lucrării realizate în baza tezei de doctor în filologie, menționăm că autoarea aplică în exegeza sa ideile cercetătorului M. Benigni. Dintre tendințele cu privire la deformarea realității istorice descoperite de el, D. Smolnițchi reliefează taumatozia, care presupune explicarea prin miracol a faptelor istorice, remarcând că în opera lui Neculce această caracteristică poate fi regăsită cu ușurință: „în scenele de istorie propriu-zisă, cronicarul înserează elemente ale miracolului. Narațiunea neculceeană merge în zona viselor, a unor credințe străvechi, potrivit spiritului mitologic românesc, traversat de miraculos și fantastic” [p. 48-49].

Al doilea din cele trei capitole ale studiului vizează importanța coordonatelor neculceene pentru definirea canonului pașoptist. Dat fiind specificul acestei epoci literare, în care majoritatea scriitorilor au fost ghidați de necesitatea elaborării unor opere ce să asigure perenitatea literaturii române insistând asupra caracterului ei cu adevărat național, autoarea evidențiază predilecția lor pentru culegerea și valorificarea creațiilor folclorice. De asemenea este relevant și interesul deosebit pe care l-au manifestat ei pentru istoria națională ca sursă principală de inspirație și ca tezaur nesecat de subiecte literare. Cu referirea la acea latură „esențială a culturii spirituale a unui popor” care este folclorul și la importanța lui covârșitoare pentru scriitorii epocii, se accentuează că „prin A. Pann și Gh. Asachi, la începutul secolului al XIX-lea are loc afirmarea valorii etice și descoperirea valorii estetice” [p. 57] a creațiilor populare, care, „puse alături de cea documentară sau cognitivă, «descoperită» încă de primul nostru folclorist Ion Neculce, vor întregi preocupările folclorice și folosirea acestuia de către scriitorii din epocile următoare, în creațiile culte” [p.57]. De asemenea, cercetătoarea precizează că putem vorbi de două direcții promovate de scriitorii pașoptiști în acest sens: unii „vor pune accentul pe valoarea documentară (cognitivă, istorică) a folclorului, continuând tradiția



folclorică a cronicarilor, reprezentată pregnant de I. Neculce; alții vor milita pentru o literatură națională bazată pe limba creației populare” [p. 59].

Atenția de care s-a bucurat istoria în creația scriitorilor pașoptiști a fost atât de accentuată, încât și-a pus amprenta pe toate genurile literare cultivate în epocă și anume, legendele lui I. Neculce, remarcă D. Smolnițchi, au servit drept „punct de pornire a numeroaselor lucrări” [p. 73] de atunci. În procesul elucidării specificului interpretării realității istorice sunt depistate două modele artistice în poezie, în proză și dramaturgia pașoptistă. Acestea „fie că se dezvoltă independent unul față de celălalt, fie că, de cele mai multe ori, se interferează reciproc” [p. 84]. Primul dintre ele este ilustrat în creațiile lor de către N. Bălcescu, A. Russo și în *Memorialul de călătorie* al lui Gr. Alexandrescu, în care se conturează „frază retorică” a prozei românești, sintagma aparținând lui T. Vianu. Modelul respectiv se distinge prin aceea că scriitorii sus-numiți pun accentul pe „elocvența discursului, istoria o receptează emoțional, ei sunt discret lirici și pledanți” [p.84]. Al doilea este cel de factură epică și reconstitativă. „Istoria este văzută ca un depozit ce furnizează subiecte epice, nuclee de dramă literaturizate în manieră epică și nu emoțională” [p.84], capul de serie al acestui tip de narațiune fiind C. Negruzzi cu *Alexandru Lăpușneanul*.

Exaltarea scriitorilor pașoptiști în fața trecutului național a condiționat și promovarea tot mai înverșunată a epopeii în literatura română din prima jumătate a secolului al XIX-lea. De încercările somităților literare în acest sens autoarea se ocupă în ultimul capitol *Modelul neculceean în re-transfigurarea eposului național*, pe care-l începe cu evidențierea celor două aspecte referitoare la perpetuarea tradiției inaugurate de ilustrul cronicar: „... se poate urmări o anumită continuitate atât în ce privește prelucrarea conținutului legendelor inserate în opera lui, cât și preluarea stilului individual neculceean” [p. 89]. Enumerând nivelurile generale prin care moștenirea literară a lui I. Neculce a servit drept model de inspirație pentru scriitorii de mai târziu (nivelul receptării, nivelul genezei și nivelul stilistico-narativ), cercetătoarea precizează că în compartimentul respectiv al studiului va insista asupra celui din urmă.

În contextul elucidării specificului receptării tradiției neculceene este realizată o analiză comparativă a ei în operele lui D. Bolintineanu și V. Alecsandri. Considerați „cei mai fideli receptori ai tradiției cronicărești”, poeții respectivi se deosebesc prin anumite particularități, dintre cele mai relevante fiind aceea că V. Alecsandri, „la fel ca și I. Neculce, vede tabloul istoric, ceea ce-i dă posibilitatea să creeze momente deosebit de reușite” [p. 92]. Un însemn definitoriu pentru receptarea tradiției istorice de către corifeul poeziei pașoptiste este „generarea prin intermediul acesteia a motivului haiducesc” [p. 94], care este de origine folclorică, dar, din rațiuni subiective, nu a prezentat interes pentru autorul culegerii *O samă de cuvinte*. Astfel se poate vorbi de o subordonare a legendelor neculceene „atât idealurilor epocii, cât și stilului artistic al scriitorilor” [p. 95]. De aceea uneori motivele preluate li se adaugă altele noi, caracteristice mentalității pașoptiste și artei scriitoricești ale autorului. D. Smolnițchi remarcă în acest sens că putem vorbi de „o receptare modernă a ceea ce s-a numit dintotdeauna literatură veche, și care a avut drept mobil valoarea expresivă, literaritatea respectivelor texte” [p.95], cu precizarea că „nu doar subiectul istoric în sine este supus unei continuități literare, dar și arta narativă

a lui I. Neculce are urmași fideli” în epoca analizată. În continuare este urmărit drumul parcurs de la legende și baladele istorice și până la epopeea națională, fiind revelate caracteristicile diferitor încercări, proiecte de creare a acesteia din urmă ce au aparținut exponenților de vază ai literelor românești, începând cu *Ștefaniada* lui Gh. Asachi, mai exact cu balada sa *Ștefan cel Mare înaintea Cetății Neamțu* care, potrivit exegetei, „ar fi putut să constituie, cel puțin, un punct de pornire în crearea acesteia sau o rescriere a unui fragment din epopee” [p. 98], ajungându-se la cele mai reușite care sunt *Traianida* lui D. Bolintineanu – „prima epopee în literatura noastră apărută în formă integrală” și poemul-legendă *Dumbrava Roșie* de V. Alecsandri.

Ultimul subcapitol este axat pe elucidarea problematicii care vizează nivelul stilistic al operei neculceene și a valorificării lui de către urmașii literari din epoca pașoptistă, mai cu seamă de către Ion Ghica, „un narator remarcabil” ce „a reușit să-l egaleze pe I. Neculce în arta memorialistică, a îmbinării biograficului cu istoricul, a accentuării coloritului local, a capacității de surprindere a trăsăturilor și de individualizare a personajelor” [p. 106] în *Scrisorile către V. Alecsandri* și Anton Pann cu *Povestea vorbeii*, care, la fel ca și C. Negruzzi în *Păcală și Tândală*, a continuat tradiția paremiologică a bătrânului cronicar, „deschizând drumul altor povestitori care au încadrat proverbele și zicătorile țesăturii stilului lor original” [p. 111].

În încheiere este necesar să remarcăm că în textul lucrării pot fi depistate expresii tautologice, cazuri de repetare a anumitor cuvinte în același enunț sau în enunțuri succesive, de încălcări ale unor norme gramaticale ca acea referitoare la acordul dintre numărul substantivului și al pronumelui, abateri de la modelele de punctuație, care vizează utilizarea virgulei. Toate acestea însă pot fi eliminate și corijate la o eventuală redactare în vederea unei reeditări a monografiei. Ele nu știrbesc din valoarea indiscutabilă a studiului Dumitriței Smolnițchi și suntem convinși că acesta se va impune atenției filologilor din mediul universitar autohton și a istoricilor literari. Prin calitățile sale de cercetare foarte bine documentată și argumentată, axată pe evidențierea specificului destinului literar al tradițiilor neculceene în epoca pașoptistă, studiul se va bucura de o înaltă apreciere din partea cadrelor didactice și va servi ca ghid util pentru studenți în procesul însușirii temeinice a viziunilor și particularităților operelor reprezentative ale scriitorilor epocii care a rămas în istoria culturii românești ca una ce se distinge printr-un remarcabil avânt revoluționar și o fecunditate literară de excepție.

LIDIA CARMEN PIRCA  
Colegiul Național „Octavian Goga”, Sibiu

## SUNETUL ȘI VRAJA (RECENZIE LA ROMANUL *CLOPOTUL DE CATIFEA DE LAZĂR ZĂHAN*)

### ABSTRACT

Mr. Lazar Zahan's fourth novel, *The Velvet Bell*, offers the reader joy of a witnessing a mythical approach to a heated debate on the Apollonian/ Dionysian dichotomy. The narrative is an invitation to meditation on the theme of the present, which is the most important in our existential experiences.

A genuine love novel, *The Velvet Bell* is a diegesis meant to reassess the ancestral myths in a postmodern way, analysing the relation between the artist and the work of art, especially the certainty that life is a circle in which we are but insignificant dots drawn in the infinite.

**Keywords:** Apolinian, Dionysian, passion, bell, love, harmony.

**A**pologia contradicției dintre prezent și trecut, dintre prezent și viitor a fost foarte bine definită de filosofi de-a lungul timpului, iar dacă Fichte, Kant și mai târziu „ultimul mare romantic” Mihai Eminescu susțin că doar trecutul și viitorul există, doar acestea având „fețe” concrete, filosoful contemporan (dați-mi voie să vă numesc așa, domnule profesor Lazăr Zăhan) afirmă că „prezentul este lucrul cel mai important în experiențele noastre existențiale” (p.5), „ecuația prezentului este fundamentală”, pentru că viața o trăim o singură dată, de aceea romanul *Clopotul de catifea* devine o veritabilă invitație la meditație pe principiul „carpe diem”.

Această interpretare diferită a existenței poate fi raportată la opoziția dintre latinescul „a fi” și „a deveni”, în general, care presupune o radioscopie foarte delicată a sufletului uman, atât de eterogen, atât de labirintic, atât de multiplu, încât favorizează *misterul*, potențat de atracția transcendentului.

Debutând în sonoritățile ploii ce se contopesc sinestezic în melodicitatea sunetului de catifea, al patrulea roman al domnului profesor Lazăr Zăhan, *Clopotul de catifea*, oferă cititorului bucuria de a gândi mitic într-o profundă dezbatere a dihotomiei apolinic/ dionisiac, prin definirea celor două personaje, Olimpia și Dionis, care construiesc o polaritate. Olimpia descinde împinsă de furtuna de afară în „Galeria Dionis”, unde face

cunoștință cu artistul Dionis, cu exaltarea, cu setea de viață și de cunoaștere, ea – apolinic, contemplativ, atât de calm și de calculat. Odiseea dragostei lor reiterează mitul în cheie modernă, cei doi tineri se ocolesc temându-se de o mare iubire, se apropie unul de altul, pentru ca în final, să fie despărțiți printr-un dicteu divin, ce trădează incontestabil „o neîmpăcată ură”.

Atracția naturii, a spațiului rustic, decupat din spațiul paradiziac, constituie pasiunea Olimpiei, femeie de 32 de ani, psiholog, care alimentând o veche și frumoasă pasiune, aceea de a picta, descoperă pe Dionis, artistul superior, „o enigmă” și „o provocare” (p.25), pasionat de glasul clopotelor”, metafore sonore despre lume”. Dionis este artistul conștient că omul contemporan a spart armonia cu cosmosul, dar și cu sine însuși, anihilându-și propria ființă care nu mai rezonază la acordurile originare generate de muzica pură a sferelor, nici la minunile ce îl înconjoară, căzând pradă stresului și nebuniei, dirijat de o perpetuă violență. Odată cu căderea ființei în „tristețea metafizică”, cu descoperirea singurătății sale în Univers, a unei nietzscheene morți a lui Dumnezeu, personajul devine dionisiac/apolinic printr-o șocantă substituție în finalul romanului, în tendința redobândirii echilibrului, generată de dorința reintegrării în structura divină a Universului.

Chemările lui Dionis se materializează în cufundări totale în extazul mistic al vinului și de topire în stihiiile chtonice, fremătând lutul în vederea modelării clopotului cel mare, prin refacerea androgenului.

Fragmentele de narațiune subiectivă reprezentate de paginile de jurnal ale Olimpiei, inserate în roman, accentuează introspecția și oferă lectorului o imagine foarte clară a personajului feminin. Eroina își propune să analizeze psihologia lui Dionis, despre care intuiește, încă de la început că „a suferit o traumă”, pentru că, spunea ea, „îl trădează două idei ce apar obsedant”: „teama de violență și nebunia”, de aceea își propune să acționeze „din interior”. Dar acest interior este stăpânit încă de amintirile ce revin obsedant dictate de memoria involuntară, în legătură cu doctorul Alex Fuioreanu, cu care tânăra tocmai încheiase o aventură nepotrivită. Capodopera ei în pictură este „Primăvara nesfârșită”, care poate fi interpretată ca metaforă a tinereții veșnice.

Întâlnirile de pe deal, de la casa lui Dionis, prilejuiesc femeii o incursiune în copilăria lui Dionis, facilitată de povestirile acestuia. La un pahar de vin, Dionis îi dezvăluie originile sale mitice, „familia lui ar avea ceva înrudire cu însuși Hefaistos, zeul-fierar al slăvitului Olimp”, bunicul fiind fierar, îl crescuse cu multă afecțiune și considerație, învățându-l arta fierăriei. Olimpia descoperă în Dionis un amestec straniu de arte ce se îmbină armonios, conturând profilul unui artist desăvârșit. Straniul este generat și de numele oximoronic, Dionis Plugaru, nume care stabilește conexiuni moderne între ipostaza divină, exuberantă și cea umană, strâns legată de forțele chtoniene, nu numai prin esență, ci și prin menirea ce o are în viață, aceea de artist.

Din confesiunile lui, Olimpia află despre episodul în care Dionis suferind de o boală de plămâni este „găzduit” de un sanatoriu din Munții Apuseni. Această etapă existențială, îl face să mediteze profund asupra vieții, asupra clipei trăite și a valorii ei incontestabile. Aici, eroul cunoaște o ființă feminină deosebită, bibliotecara sanatoriului, descrisă cu multă delicatețe și profunzime, ceea ce ne îndreptățește să îl catalogăm pe autor drept un fin cunoscător al psihologiei feminine. Doamna Cecilia îl invită pe pacient să citească

„Muntele vrăjit”, invitație ce îl determină pe lector să verifice prin tehnica palimpsestului condiția de criză a omului modern (Thomas Mann).

Discuțiile îndelungate ale Ceciliei cu Dionis se contopesc în împărtășirea aceluiași emoții, experiențe, certitudini, care oferă, la un moment dat, intelectualului bucuria de a se verifica prin spiritualitatea celuilalt, apropiat sau nu, care concretizează împlinirile/neîmplinirile tale ontice.

Punând în ecuație o serie de întâmplări și experimente, Dionis ajunge să îl cunoască pe doctorul Fuioreanu, fostul soț al Ceciliei, devenit mai târziu amantul Olimpiei. Viața este un cerc în care noi nu suntem decât puncte ne semnificative trasate în infinit.

Revenirea în planul imediat, după mai multe incursiuni anamnezice ale eroilor, îl determină pe Dionis să îi mărturisească Olimpiei planul său măreț de a confecționa un clopot al cărui glas să fie „metafora sonoră a Universului”, „primul scâncet al lumii”, „scâncet de catifea”. Această operă de artă și tehnică totodată, după cum o concepe artistul, vrea să reproducă „ghemul de vibrații originare și subtile ce a permis până la urmă configurarea creierului uman” (p 124). Deși sceptică la început, Olimpia devine asistenta maestrului artist. Această pasiune pentru clopote este explicată de Dionis ca fiind fondul sonor al momentului conceperii sale.

Rețeta modelării clopotului este complicată, ingredientele sunt cele mai stranii: pământ, balegă de cal și de vită, păr de capră și apă. Elementele fundamentale, pământ și apă cu funcție germinativă, maternă, au drept scop reconfigurarea Universului, la acestea adăugându-se ceea ce este mai important: dragostea. Actul creației în sine cunoaște un crescendo sinusoidal cu salturi și reveniri asemeni traseului vieții, eroul modelându-și creația prin suferință, sacrificiu, într-un grad înalt de tensiune. Fremătând lutul, îmbrăcând-o pe Olimpia în argilă, Dionis devine un Pygmalion modern, care își modelează statuia cu multă tandrețe și dăruire. În final, Galatea și Pygmalion în îmbrățișare reiterează mitul androgenului, prin contopirea ritualică a celor „două suflete sub coaja rece a materiei umede și alunecoase”, prin sărut abandonându-se în „adâncul dulce al păcatului pământesc”, devenind *glas de clopot*. Olimpia devine Ana a lui Manole, așa cum eroul îi mărturisește, ea este chemată „să rotunjească metafora sonoră a lumii”, cu toate că abandonul în lumea lui Dionis o face să se elibereze de povara frustrărilor și să trăiască „clipa ei de paradis”, să găsească refugiul din contingent, dar mai ales reperul existențial, în care să se risipească „cu o vinovată voluptate” (p.144).

Pentru ca opera să fie desăvârșită, ea este apoi încununată de foc, de materia incandescentă coborâtă din transcendent în imanentul ființelor ocrotite prin puterea dragostei. Din nefericire însă, focul nu va fi doar strălucitor, ci și pustiitor, pentru că actul creației, atingerea idealului devorează întreaga ființă a artistului. Creatorul va sfârși răpus de dragostea pentru armonie, de propria creație.

Dramatismul sporește când Olimpia conștientizează că tabloul pictat de ea, „Primăvara”, își pierde nota eternă și se încadrează firesc în mersul timpului, reflectând devenirea, victimizat impropriu de eroziune. Imaginilor distorsionate percepute de Olimpia li se adaugă sonorități de fond care se amplifică. Pânza tabloului se metamorfozează, intră în consonanță perfectă cu pulsațiile sonore pe care tânăra le simte în sufletul său, generate de bătaia unui clopot, *clopotul de catifea*.

Acesta este glasul care o cheamă din depărtare într-o zi de primăvară, învăluind-o ca o iederă și conducând-o spre casa lui Dionis, care epuizat de efortul creației, cade secerat, lansând Olimpiei dorința de a trage ea mai departe frâghia ce face clopotul să sune, clopotul mântuirii sau al vindecării tuturor celor aflați la sanatoriul din apropierea casei artistului.

Convingerea că arta este modelul de manifestare dionisiacă a spiritului în ciuda decadențelor și a neîmplinirilor, romanul ne face să înțelegem că arta este o formă a spiritului ce configurează tărâmul aparenței, iar artistul este reflexul sensibilității, miticului, simbolicului, al trăirilor autentice prin care devine un Demiurg secund.

Elanurile dionisiace ale personajului artist stau sub semnul excedentului, de aceea este creată Olimpia/Apollo, care trebuie să intervină spre a le potoli. Eroina însă este victimizată, ea însăși este contaminată de obsesia artistului.

Cele două personaje opuse inițial devin complementare, valorile susținute de ele sunt de natură antropocentrică: Binele, cunoașterea, educația, cultura, sănătatea, răul, promovând o ideologie maniheistă ce le guvernează existența. Boala ca un memento subliniază condiția păcătoasă a ființei umane, îndemnată la virtute, la purificare, printr-un act creator al unui obiect sacru – clopotul –, prin care omul poate regăsi puritatea adamică, se poate mântui.

*Clopotul de catifea* devine metafora cunoașterii transcendente prin personajul Dionis Plugaru, care își deschide sufletul spre sacru și își descoperă natura enigmatică, devine „nebulia menită să lecuiască lumea de nebunie”.