

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL DE FILOLOGIE

METALITERATURĂ

●
REVISTĂ ȘTIINȚIFICĂ
APARE DE PATRU ORI PE AN
ANUL XIII • NR. 3-4 (37-38) • 2014

●
DIRECTOR FONDATOR
Alexandru BURLACU

REDACTOR-ȘEF
Aliona GRATI

REDACTOR-ȘEF ADJUNCTI
Nina CORCINSCHI

REDACTORI
Anastasia ROMANOVA
Mihai PAPUC

SECRETAR
Oxana DIACON

DESIGN ȘI TEHNOREDACTARE
Igor CONDREA

COMITETUL ȘTIINȚIFIC:

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



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

Responsabilitatea opiniilor exprimate în paginile revistei aparține autorilor.
Volum recenzat, aprobat și recomandat de Consiliul științific al Institutului de Filologie al AȘM.

Adresa colegiului de redacție:

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

ACADEMY OF SCIENCE FROM MOLDOVA
PHILOLOGY INSTITUTE

METALITERATURĂ

●
SCIENTIFIC JOURNAL
APPEARS FOUR TIMES A YEAR
YEAR XIII • NO. 3-4 (37-38) • 2014

●
FOUNDING DIRECTOR
Alexandru BURLACU

EDITOR IN CHIEF
Aliona GRATI

DEPUTY EDITOR
Nina CORCINSCHI

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

EDITORIAL SECRETARY
Oxana DIACON

DESIGN & PAGE LAYOUT
Igor CONDREA

THE SCIENTIFIC COMMITTEE:

Liviu ANTONESEI (Iași)

Alexandra BARBĂNEAGRĂ
(Chișinău)

Nicolae BILEȚCHI (Chișinău)

Mihai CIMPOI (Chișinău)

Alina CIOBANU-TOFAN (Leipzig)

Tudor COLAC (Chișinău)

Anatol GAVRILOV (Chișinău)

Nicolae LEAHU (Bălți)

Mircea MARTIN (București)

Giorgi MASALKIN (Batumi)

Dan MĂNUCĂ (Iași)

Felix NICOLAU (București)

Tatiana CIOCOI (Chișinău)

Ion PLĂMĂDEALĂ (Chișinău)

Elena PRUS (Chișinău)

Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)

Sergiu PAVLICENCU (Chișinău)

Maria ȘLEAHTIȚCHI (Chișinău)

Andrei ȚURCANU (Chișinău)

Diana VRABIE (Bălți)



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

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

The volume is reviewed, approved and recommended by the Scientific Council of the Philology Institute of the Academy of Science from Moldova.

The address of the Editorial Board:

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

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

metaliteratura.asm.md

LITERATURĂ COMPARATĂ

COMPARATIVE LITERATURE

ALIONA GRATI

Drumuri prin Basarabia interbelică. (Auto)imagologie literară 5
Travelling across interwar Basarabia (1918-1940). (Auto)imagology in literature

VEACESLAV FILIMON

Nicolae Manolescu despre James Joyce în Arca lui Noe 26
Nicolae Manolescu about James Joyce in „Arca lui Noe”

ISTORIA LITERATURII

HISTORY OF LITERATURE

ALEXANDRU BURLACU

Eugen Cioclea: estetica anti-poeticului 31
Eugen Cioclea: aesthetics of anti-poetry

ANASTASIA ROMANOVA

Jurnalul portughez de Mircea Eliade: valoarea documentară și literară 38
Documentary and literature value of Mircea Eliade’s Portugal journal

NADEJDA IVANOV

Arhetipul dualității primordiale în romanul de factură fantastică a lui Mircea Eliade..... 43
Archetype of primordial duality in Mircea Eliade’s fantasy prose

TEORIE LITERARĂ

LITERARY THEORY

VICTORIA BARAGA

Valențele cronotopului în contextul dialogismului bahtinian..... 48
Chronotope (space-time unity) valency in the context of bahtiniene dialogism

OXANA DIACON

Lectura socio-istorică a textului literar. Școala de la Vincennes..... 56
Social-historical approach to a literary text: the School of Vincennes

ȘTIINȚELE UMANE ȘI DIGITALUL

ARTS AND DIGITAL SPACE

ELENA UNGUREANU

Hypertextul: avantaje și dezavantaje (idei pentru un manifest) 65
Hypertext: advantages and disadvantages (some ideas for manifest)

LUDMILA ȘIMANSCHI

Metalimbajul poetic și extinderea textuală blogosferică și digitală 75
Poetic metalanguage and blogospheric and digital extension of the text

INTERVIU

INTERVIEW

- „Poezia este tăcere în ceea ce privește procesul său de elaborare.
Să nu întrerupem tăcerea!” Discuții cu Gheorghe Grigurcu..... 84
Poetry is silence from point of view of its elaborating.
Let's do not break the silence! Interview with Gheorghe Grigurcu
- Cartea din mâna lui Hamlet (Nina Corcinschi în dialog cu Andrei Țurcanu) 97
A book from Hamlet's hand (The dialog between Nina Corcinschi and Andrei Turcanu)

CĂRȚI DE ACCES

BOOKS OF ACCESS

- NINA CORCINSCHI
Mihaela Ursa: tratat despre ficțiunea amoroasă 104
Mihaelei Ursa: Eroticon. Essay about romance prose
- SERGIU COGUT
Resurgențele mitului în literatură 109
Myth resurgence in literature
- FLORI BĂLĂNESCU
Aur și cadavre pe Kolima. Purificarea ideologică prin muncă și asasinat 112
**Gold and bodies of Kolima. Ideological purification by means
of labour and assassination**

CRONICĂ

CRONICLES

- LIDIA PIRCĂ
O carte cât o Istorie 117
A book as a History
- LIVIA COTORCEA
Caietele Tristan Tzara 119
Tristan Tzara's notebooks

LITERATURĂ COMPARATĂ COMPARATIVE LITERATURE

ALIONA GRATI
Institutul de Filologie al AȘM

DRUMURI PRIN BASARABIA INTERBELICĂ. (AUTO)IMAGOLOGIE LITERARĂ

ABSTRACT

The article is a research of images of Basarabia and people living there as they are described in journals of foreign writers visited the country after 1918. The author aims to create „portrait-robot” of Romanian-speaking Basarabian/Moldovan living between the Dniester and the Prut and to survey its development in literature . By „portrait-robot” the author means a set of keynotes, a typical image as it’s seen by foreign writers. So the theoretical approach to literary texts under consideration is *imagology*.

Keywords: *imagology*, stereotyped images, “stranger”, comparative literature.

Studiul de față își propune o incursiune în depozitul de reprezentări ale Basarabiei și ale basarabenilor din jurnalele și însemnările de călătorie semnate de scriitorii străini, dar și de cei veniți de peste Prut după 1918. Ne propunem să alcătuim prin analiză sintetică un fel de „portret-robot” al basarabeanului/moldoveanului românofon dintre Nistru și Prut, așa cum s-a cristalizat acesta în universul literar. Subînțelegem prin „portret-robot” un „numitor comun” al proiecțiilor imaginare, laitmotivelor, detaliilor stilistice, al oricăror reminiscențe și aluzii referitoare la „străin” pe care le înregistrează scriitorii ajunși prin părțile noastre în memorii, jurnale de călătorie, scrisori, compuneri gazetărești și chiar în opere de ficțiune.

Această abordare a textelor literare își împrumută instrumentele de lucru din *Imagologie*. Pentru a justifica demersul imagologic și a limpezi obiectul cercetării, vom face mai întâi o mică prezentare a conceptelor și metodelor de lucru ale acestei discipline.

Imagologia literară: câteva repere teoretice

„Studiul imaginilor sau al reprezentărilor străinului”¹ urmărește felul în care un popor se reflectă în imaginea altuia. Metodele de cercetare ale imagologiei sunt practicate de varii discipline socioumanistice: studiul literaturii, sociologie, culturologie, antropologie, etnopsihologie, istorie, politologie etc. Ca disciplină distinctă imagologia a fost fondată în Franța, prin anii '50 ai secolului trecut, fiind consacrată de personalități, precum Jean-Marie Carré, Marius-François Guyard, Hugo Dyserinck, André Monchoux, Daniel-Henri Pageaux ș.a.

Comparațiștii francezi au fost preocupați să definească *alteritatea* ca proiecție metaforică, mitică sau antropologică a imaginației și a inconștientului colectiv. Jean-Marie Carré este considerat creator de școală grație studiului său, intitulat *Les écrivains français et le mirage allemand*, în care analizează un inventar de proiecții ale „mirajul german” în imaginarul francezilor. Un centru de consacrare a imagologiei a constituit revista belgiană *Revue de Psychologie des Peuples* a Centrului de la Aachen, dar și școala comparativă germană de la Universitatea din Bayreuth. În România, imagologia îi are ca reprezentanți pe Paul Cornea, Dan Horia Mazilu, Mircea Popa în domeniul literaturii comparate și pe Alexandru Duțu, Lucian Boia, Sorin Mitu, Andrei Oișteanu în cel al istoriei mentalităților și etnologiei. În anii '80 revista românească *Synthesis* publică mai multe studii de imagologie. Articole de referință pot fi găsite și în publicația grupului „Phantasma” de la Cluj.

Imagologia literară sau comparată a demarat în aria literaturii generale și comparate ca o direcție nouă ce studiază reprezentările comune, stereotipiile, clișeele, imaginile despre *străin*, fixate în conștiința și mentalitatea unui popor. În virtutea specificului materialului cercetat, comparațiștii trebuie totuși să recurgă la o abordare interdisciplinară, aflată la granița mai multor domenii care le poate furniza informații despre istoria ideilor, mentalităților și sensibilităților, imaginarul social, caracterul național, modul de viață, comportamente, obiceiuri, religie, comunicare interculturală etc. Spre deosebire de celelalte discipline, imagologia literară se axează pe felul în care aceste reprezentări sunt reflectate în relațiile de călătorie, dar și în operele de ficțiune. Față de celelalte discipline imagologia literară are prioritatea de a lucra cu cuvântul artistic, care este un material capabil să reînvie cu subtilitate și expresivitate artistică atmosfera relațiilor interumane, mentalitatea, vorbirea, locurile comune în înțelegerea identității etc. Pornind de la imaginea literară și mereu ținând cont de aceasta, „comparatismul este direct interesat – susține Daniel-Henri Pageaux – în a ține cont de interogațiile din studiile colaterale, nu însă pentru a uita studiul literar, ci pentru a-și verifica propriile metode în confruntare cu ale altora și, în primul rând, pentru a raporta imaginea așa-zis «literară» la mărturii paralele și contemporane, reprezentări vehiculate în presă, paraliteratură, cinema și oriunde în arte. Este vorba despre reînscriserea gândirii literare într-o analiză cu privire la una sau mai multe culturi, în societăți bine definite. Astfel concepută, imaginea literară devine un ansamblu de idei despre străinătate, preluat dintr-un proces de literarizare, dar și de socializare.”²

1 Daniel-Henri Pageaux, *Literatura generală și comparată*. Trad. de Lidia Bodea., Cuv. intr. de Paul Cornea, Polirom, 2000, p. 81.

2 Daniel-Henri Pageaux, *op.cit.*, p.82.

Obiectul de studiu al imagologiei constituie reprezentarea imaginară și simbolică, viziunea unui scriitor și, prin intermediul lui, a unui popor asupra străinătății și a străinului. Proiecțiile imaginare despre străin capătă în opera literară forme variate. Pe primul loc se află străinul ca personaj literar cu toate posibilitățile de zugrăvire și caracterizare. O altă formă răspândită în relatările de călătorie sau în reportajele călătorilor este străinul-narator la persoana I.

Scriitorul nu copiază realitatea, ci alege trăsăturile pe care le consideră esențiale pentru reprezentarea Celuilalt. Proiecțiile străinilor se nasc în funcție de nivelul de cultură și sub impulsul unor reacții psihologice pe care le are observatorul. Nu de puține ori, scriitorul abordează străinul având deja o preconcepție dictată de tradiție și de reprezentările colective clișeizate, care distorsionează adevărul. Etichetele românul „harnic și ospitalier”, scoțianul „zgârcit”, rusul „urs și alcoolic”, francezul „romantic și iubăreț”, englezul „aristocrat”, nemții „băutori de bere”, italianul „macaronar”, evreul „cu simț de afaceri” etc. sunt foarte răspândite și se înregistrează perfect în memoria colectivă.

În același timp, scriitorul își integrează străinul în viziunea și structura individuală a operei sale, personalitatea lui dictează tipul de subiectivitate. Pentru Sadoveanu, spre exemplu, moldoveanul văzut imediat după unire nu putea fi altul decât cel care confirma apartenența lui la spațiul de vrajă al Moldovei arhetipale în care își plasase cândva personajele din romanele *Neamul Șoimăreștilor* și *Șoimii*, adică viteaz, loial, bun, înțelept etc. Scriitorul creează imaginea moldoveanului în corespundere cu concepția sa magico-mitică și arhetipală. Prin urmare, imaginile trebuie văzute ca având o doză mare de subiectivitate, implicând un amestec de sentimente și idei, fiind în acord cu ideologia și viziunea artistică a autorului.

Setul de imagini furnizate de textele literare sunt interpretate ca un limbaj simbolic prin care inconștientul reflectă o dorință de comprehensiune de sine și a *celuilalt*. De aceea, conceptele de bază ale imagologiei se formulează în orizontul dihotomiilor *identitate vs. alteritate, eu (sine) vs. celălalt, cultura observatoare vs. cultura observată, noi și ceilalți* (Tzvetan Todorov), *centru vs. margine, capitală vs. provincie* – termeni în același timp opuși, dar și complementari.

Obiectul clasic al disciplinei îl fac *heteroimaginile*, comparatistul fiind interesat de „teatrul, locul unde într-o manieră imaginară (aparent joc de cuvinte!), adică prin intermediul imaginilor și al reprezentărilor, se exprimă modalitățile societății de a se percepe, gândi, visându-l pe Celălalt.”³ Imaginea Celuilalt se construiește în procesul cunoașterii de sine (M. Bahtin), de aceea analiza imagologică va ține cont atât de *autoimagine* – proiecția condensată a identității de sine naționale, cât și de *heteroimagine* (Hugo Dyerinck) – imaginea străinului, exprimând alteritatea.

Studiul nostru se axează pe discursul despre Celălalt, pe înțelegerea mecanismelor prin care imaginile basarabeanului/moldoveanului românofon devin un limbaj simbolic în interiorul imaginărilor sociale și literare.

3 Daniel-Henri Pageaux, *op.cit.*, p.83.

Corpusul de texte

Poate pentru că mai întotdeauna Moldova dintre Nistru și Prut a fost un ținut de margine, o provincie săracă, care a avut de înfruntat puternice presiuni din afară, aceasta a avut parte de mai puțini vizitatori entuziasmați și de foarte puțini dintre cei care au scris despre aceste călătorii. Interesul față de ținut sporește oarecum după ani de inaccesibilitate, timp în care acesta reușește să devină atât de necunoscut, încât să provoace cele mai sumbre fantasmе. În ultimul secol și ceva am putea vorbi despre două fluxuri de călătorii ale vesticilor cu preocupări de a cunoaște spațiul dintre Nistru și Prut. Primul ține de perioada interbelică și este dictat de lărgirea hotarului Europei până la Nistru, al doilea val se produce peste mai mult de jumătate de secol, după prăbușirea imperiului sovietic. În ambele cazuri, interesul călătorilor este amplificat de curiozitatea redescoperirii prin contact direct a unui tărâm înstrăinat și oarecum necunoscut.

Unirea Basarabiei și Bucovinei cu România a determinat occidentalii să-și trimită în teren reprezentanți cu o agendă bine pregătită pentru explorarea și documentarea acestui nou capăt al Europei care și-a transferat hotarul pe Nistru. Eșantionul de texte pe care am lucrat constituie câteva scrieri nonficionale ale unor autori care au cunoscut Basarabia interbelică din experiența proprie: *Lucruri văzute în Basarabia* (Paris, 1919) de Emmanuel de Martonne⁴; *Politico-economic review of Basarabia* (1919) de Jonh Kaba⁵; *Le carrefour des empires morts. Du Danube au Dniester* de Lucien Romier⁶. Dacă textul căpitanului Jonh Kaba poate fi examinat ca pe un raport cu informații aride, acoperindu-ne parțial curiozitatea cu cele câteva însemnări zgârcite în care occidentalul își exprimă reacțiile și atitudinea la cele văzute, reportajele lui Emmanuel de Martonne și Lucien Romier, mai expresive și mai apropiate de literatură, adăugă probe relevante la dosarul imagologiei moldoveanului. Într-un capitol dedicat Basarabiei din studiul său *Controlul cărții. Introducere în cenzura literaturii în regimul comunist din România*, Liliانا Corobca atestă mai multe cărți ale unor autori străini despre Basarabia care au fost interzise și supuse epurării în timpul celui de-al doilea război mondial de către Comisia Aliată de Control, care ne-ar fi servit cu siguranță studiului⁷.

Concomitent și într-o măsură mult mai mare, dorința de cunoaștere noua-vechea Basarabie mobilizează românii din Regat. Animați de ideea de integrare națională, ei se grăbesc să redescopere provincia necunoscută, izolată timp de peste un secol de restul teritoriului românesc. În urma unor excursii apar reportaje, însemnări de călătorie,

4 Emmanuel de Martonne a fost geograf și pedagog francez, bine cunoscut în România interbelică pentru contribuțiile sale esențiale la trasarea granițelor României, precum și la studierea riguroasă, pentru prima dată în istoria științei, a geografiei României. De asemenea, Emmanuel de Martonne a participat, în 1919, la dezbaterile Conferinței de Pace de la Paris, consacrate stabilirii noilor frontiere ale României și Poloniei. În privința Basarabiei a pledat pentru revenirea în spațiul politic, cultural și civilizațional românesc.

5 Jonh Kaba, căpitan în armata americană, membru al comisiei pentru România.

6 Lucien Romier, jurnalist, istoric și politician francez. A murit în 1944 după ce a fost arestat de Gestapo.

7 E vorba de Antony Babel, *La Bessarabie. Etude historique, ethnographique et économique*, Paris, 1926; L. Casso, *La Russie au Danube et l'organisation de la Bessarabie*; Hoffmann. *Der Zug der V.D. aus Bessarabien*; Pambuch. *Heimkehr der Bessarabien Deutschen*. [Liliana Corobca, *Controlul cărții. Introducere în cenzura literaturii în regimul comunist din România*, Cartea românească, 2014, p. 209-220.]

proză scurtă. În majoritatea lor, acestea se vor risipi în presa timpului. Au existat infinit mai multe mărturii și rapoarte care au atestat scriptic expedițiile românilor din Vechiul Regat în regiune, o mare parte din acestea fiind nimicite de puterea sovietică încă în timpul celui de-al Doilea Război Mondial⁸.

- 8 De asemenea, Liliana Corobca alcătuiește o întreagă listă de studii și publicații despre Basarabia și Transnistria de până la 1944 care, la fel, au fost interzise și supuse epurării. Acestea sunt: „Alexinschi, Alexa, *Basarabia de Nord*; Baldovin, Tache, *Basarabia noastră și actul unirii votat de Sfatul țării la 27 martie st.v. 1918*, Buc., 1918; Brătianu, Gheorghe.I., *La Bessarabie. Droits nationaux et historiques*, B. 1943; Antonescu, Mihai, *Basarabia se răzbună*, 1941 (15 p.); Brăiescu, Vasile C. *Chestiunea primăriei Chișinău în discuția Senatului*, B., 1927 (23 p.); Brătescu, Const., *Hotare răsăritene. Valea Nistrului*, Craiova, 1941; Brânzeiu, Constantin Preot, *Moldova gloriilor și a tuturor încercărilor sub primirea marilor și crudelor îndurerări ale răpirii Basarabiei și Bucovinei de Nord*. Craiova, 1940; Bucur Vasile, *Jertfa Basarabiei*, Beiuș, 1941; Cioflec, Romulus, *Pe urmele Basarabiei. Note și impresii din revoluția rusească*. Ed. Cultura Românească; Constantinescu (col.) *Din datina Basarabiei*; Culea A.D., *Cetățile Moldovenesti de pe Nistru*, Buc., 1926; Culici, Al. (Colonel) *Cetatea Hotin*, Sf. Gheorghe, 1926; David Al., *Bibliografia lucrărilor privitoare la Basarabia*, Ch., 1934; David Al., *Tipărituri Românești în Basarabia, sub stăpânirea rusă*. Ch., 1934; Dragomir, G.M., *Coloniile bulgare din Sudul Basarabiei*, Tulcea, 1923; Dragu Ion, *Pe urmele bolșevicilor. (Notele, impresiile unui ofițer român în Basarabia)*. B., 1918; Dumitrescu-Tighina, U.P. *Pe căi basarabene. Note și documente*. B., 1928; Eminescu, Mihai. *Bucovina și Basarabia. [Studiu istorico-politic prezentat de prof. I. Crețu]*, B, 1941, 173 p; Făcăoaru, Gheorghe, *Înstrăinarea Basarabiei sub stăpânirea rusească*. Cluj, 1940; Filipescu, C.; Giurea, Eugeniu N., *Basarabia, 1919*; Giuglea, Gh., *Cum au pătruns străinii în Basarabia după 1812*. Sibiu, 1941; Ionescu-Morel, D., *Vă ordon să treceți Prutul*, 1942; Iov, Dimitrie, *Basarabia și Bucovina de Sus, sub noua stăpânire. Noembrie 1940*, 20 p; Lascarov-Moldovanu, Al. *Cutreierând Basarabia desrobuită*, B., 1943; Lungulescu, George, *Pentru apărarea Basarabiei... Cu o hartă și documente istorice, de Stroe Darna*. Malski, Boris, *Olăneștii. Monografia sociologică a unui sat de pe Nistru*. Cu o prefață de prof. Dimitrie Gusti. Cetatea Albă, 1939; Marghiloman, Al. *Reintrarea Basarabiei în sânul patriei mame*. Buc.; Mateiu, Ion, *Renașterea Basarabiei. Pagini din lupta pentru unitatea națională*. Buc., 1921; Mățu Constantin, *O necesitate desconsiderată: presa românească în Basarabia (Câteva constatări și precizări)*, Ch., 1930, 27 p.; Mihailovici, Paul. *Tipărituri românești în Basarabia dela 1812 până la 1918*. Buc., 1941, M. Od. (Academia Română); Moisiu, V. D. *Știri din Basarabia de astăzi*, Buc., 1945; Moroșan, N. *Despre Basarabia*; Moroșan, Nicolai Nic., *Noi contribuții preistorice asupra Basarabiei de Nord*, Buc., 1929; Müller, Jaroslav, *Basarabia, pământ românesc*, Cernăuți, 1925; Munteanu, Cassian R., *Prin Basarabia românească. Însemnări de călătorie*. Lugoj, 1919; Munteanu-Râmnic, D. *Pentru Basarabia. Culegere de texte privitoare la țara, trecutul, literatura și starea actuală a fraților basarabeni*, Ploiești, 1912; Murafa, Andrei. *Doruri sfinte. Pagini din lupta pentru rededeptarea Basarabiei*. Cu o prefață de Onisifor Ghibu. Chișinău, 1918, 64 p.; Negrescu, I. (Dr.). *Figuri culturale din trecutul Basarabiei*. Chișinău, 1926; Negruzzi, I. *În drum spre Cahul*. Buc.; Nica, Antim arhimandrit, *Aspecte misionare din Basarabia*, Ch., 1942; Pamfile Tudor, *Ținutul Hotinului la 1817*. Chișinău, 1920; Pantea [apare și Pântea], Gherman, *Unirea Basarabiei. Acte și documente cu ocazia împlinirii a 25 ani dela săvârșirea marelui act istoric*. Odesa, 1943; Pădure, D., *Basarabia și Bucovina de Sus sub noua stăpânire*. 1941; Păcu, M. N. *Basarabia*. Buc., 1912; *Pierderea Basarabiei 1812 și 1878*. Buc., 1907; Popa-Lisseanu, G. *Basarabia. Privire istorică de...*, B., 1924; Popovschi, Nicolae. *Mișcarea de la Balta sau inochentismul în Basarabia*. Ch., 1926; Ralea M.D. *Cetatea Albă*. Buc., 1928; Rădulescu, Andrei, *Dreptul românesc în Basarabia*, Buc., 1943, 38 p.; Rădulescu-Pogoneanu, Ion. *Patru scrisori către Alecsandri în legătură cu o misiune în chestiunea Basarabiei*. Buc., 1941, 28 p.; Rosetti, Radu. *Războiul pentru reelibărarea Bucovinei și Basarabiei*. Buc., 1942. (Sănulescu, Tr.; Rayss T. *Materiale pentru flora Basarabiei*, B., 1934. 250 p. + XIV f. pl.; Stănoiu, Eugeniu D. *Schiță monografică a județului Lăpușna*. B., 1926; Sulacov, Ioan. *Studentul din Bugeac. Roman*. Buc., [193-]; Tătărescu, Gh. *Evacuarea Basarabiei și Bucovinei de Nord*, Craiova; Teodorescu-Kirileanu, *Povești basarabene*. Buc.; Teodorian-Carada, Marius. *Răpirea Basarabiei*, Buc., 1912; Tittoni, Tommaso. *Basarabia, România și Italia*. Buc., 1943; Topologeanu, N. N. Pr. *Încercarea Rușilor de a desnaționaliza Basarabia, prin biserică*. R. Vâlcea, Cozia.” [Liliana Corobca, *op.cit.* p. 209-220.]

Corpusul de texte pe care l-am avut la îndemână și cu care am lucrat adună scrieri mai mult sau mai puțin literare, precum *Corespondența basarabeană. Din județul Hotin, ocolul Româncăuți* (1919) a lui Eugen Ionescu Dârzeu⁹; *Între Prut și Nistru* (1922) de N.N. Beldiceanu¹⁰; *În Basarabia păduroasă* (1928) și *Zile basarabene* (1932) de Gala Galaction¹¹; *Moldova de la Nistru* (1943) și *Priveliști basarabene* (1941), semnate de publicistul și scriitorul Dimitrie Iov¹²; *Amintiri din Chișinău* de Efrosinia Simionescu; *Mai multă grijă pentru Hotinul nostru, Prin satul Hajdăilor, Hotinul vagabond?* de C. Istrate¹³; *Vizitând mănăstiri basarabene și bucovinene* (1937) de Dimitrie P. Micșunescu¹⁴; *Pitorescul României. Vol. II: În lungul graniței*, aparținând geografului Ion Simionescu¹⁵; *Nistrul* de Aurel I. Gheorghiu¹⁶, *Sub cerul țării și sub cer străin. Urmare la Neajlov, Haskovo și Sliven, Basarabia, Ucraina, Matuska Rosiia, SSSR* (1976) de ofițerul Ștefan Georgescu-Olenin¹⁷.

Relevante în mod deosebit sunt felurile în care apar basarabeni în însemnările scriitorilor consacrați care au vizitat Basarabia. E vorba desigur de *Drumuri basarabene* de Mihail Sadoveanu (1922) și *Basarabia, țară de pământ* de Geo Bogza (1939). Romanul *Rusoaica* (1933) de Gib Mihăiescu ne furnizează imagini ale moldoveanului din preajma Nistrului mai puțin stereotipice.

Pentru că, în ultimă instanță, aceste mărturii literaturizate profilează o imagine de sine națională, ele se subscriu, în linii mari, obiectului de cercetare al *autoimagologiei*. Le vom considera însă diferite față de producțiile imagologice ale scriitorilor locali, pentru că ele transcriu impresiile unor călători care redescoperă un ținut românesc, inaccesibil timp de mai mult de o sută de ani și marcat de amestecul forțat al străinului asiatic.

Tabloul autoreprezentării naționale nu ar fi complet fără numeroasele texte ale autorilor locali din perioada interbelică care și-au publicat prozele în „Viața Basarabiei”, „Gazeta Basarabiei”, „Cuget moldovenesc”, „Bugeacul”. Analiza acestor producții din perspectiva imagologiei ar fi extrem de profitabilă, pentru că acestea vizează aproape în întregime realitățile Basarabiei interbelice și respiră larg suflul național. Este vorba de scrierile lui Sergiu V. Cujbă, Mihai Curicheru, Gheorghe V. Madan, Paul Gore, Nicolae Popovschi, Elena Vasiliu-Hasnaș, Axinte Frunză, Dominte Timonu, Alexandru Tambur, Nicolae Gh. Spătaru, Tatiana Gălușcă Ștefan Ciobanu, Sergiu M. Nica, Lotis Dolenga, Ana Bulgăre,

9 Eugen Ionescu Dârzeu, judecător la Româncăuți, Hotin și apoi la Chișinău.

10 Nicolae N. Beldiceanu, prozator și publicist roman, fiul poetului Nicolae Beldiceanu.

11 Gala Galaction, scriitor, preot ortodox, profesor de teologie.

12 Dumitru Iov, poet, prozator, publicist, inspector general al Artelor pentru Basarabia, deputat și prefect de Soroca.

13 Calinic Istrate, directorul revistei pentru profesori „Primăvara” (f. 1918) din Dorohoi, autorul și al altor lucrări asemănătoare: *Prin satul Hasdeilor, Istoria învățământului și starea culturală a județului Hotin, Calendarul în Basarabia, Monografia orașului Hotin, Monografia târgului Noua Suliță și două piese de teatru Eroii și Unirea*.

14 Dimitrie P. Micșunescu, preot român.

15 Ion Simionescu, geograf român, membru al Academiei Române.

16 Aurel I. Gheorghiu, istoric, fotograf și publicist român. A mai scris despre ținutul nostru în lucrările *La hotarele Moldovei* (note și însemnări din timpul războiului; București, Casa Școalelor, 1923), *Pe drumuri basarabene. A doua zi după Unire* (București, Casa Școalelor, 1923).

17 Ștefan Georgescu-Olenin, jurist, diplomat și scriitor român.

Iorgu Tudor, Victor Pogolșa, Petre Gheorghian, Gheorghe Bujoreanu, Leonard Căzăceanu, Leonid Șeptițchi ș.a., dar și romanele *În preajma revoluției* de Constantin Stere, *Marele Arhimedes* de Leon Donici, *Din Calidor* de Paul Goma ș.a.

Admitem faptul că cea mai mare parte a scrierilor menționate, excepție făcând romanele celor câteva nume faimoase, au valoare literară medie și că sunt potrivite mai degrabă pentru o abordare extrinsecă a literaturii, mai adecvată sociologiei, antropologiei etc. René Wellek a criticat dur încercarea comparatiștilor de a explica prin această prismă imanența textului literar. Cu toate riscurile și conștientizând pericolul lunecării în câmpul studiilor colaterale cercetării literare, vom insista să considerăm aceste texte în măsură să ne ofere cele mai multe informații „imagotipice”, relevante pentru cunoașterea profilului spiritual al moldoveanului. Importanța pentru noi vor avea elementele cele mai variate: portretul fizic, descrierile de caracter și de comportament, modul de viață, limba vorbită și limbajul narațiunii etc. Vom accentua cu bucurie fie și puținele momente valoroase, care transpun metaforic într-o exprimare livrescă realitățile noastre naționale.

Moldovenii „buni și toleranți”

Despre basarabeni din timpul celui mai mult de un secol de ocupație țaristă s-a scris puțin. Majoritatea mărturiilor atestă faptul că locuitorii dintre Nistru și Prut sunt buni și toleranți. Variabil este însă modelul – răsăritean sau apusean – în care sunt plasate aceste trăsături și în funcție de care sunt considerate pozitive, măgulitoare sau, dimpotrivă, semne ale retardării.

În lucrarea sa *Basarabia în secolul XIX* Zamfir Arbore definea țăranul moldovean ca fiind „de fire compătitor, ospitalier, blând și prea supus”¹⁸, trăsături înregistrate încă de Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae*. Ceva mai târziu Pavel Crușevan dezvoltă formula lui Arbore într-o direcție ușor ironică: „moldovenii sau românii (...) au un caracter lipsit de energie, liniștit, închis, deși natura lui sudică se manifestă și prin izbucniri aprinse, răz bunare și mândrie sensibilă. În general însă ei sunt buni și toleranți”¹⁹. Ajuns prin părțile noastre prin 1917, ardeleanul Romulus Ciofleac își notează cu entuziasm în *Pe urmele Basarabiei. Note și impresii din revoluția rusească* (1928): „Te izbește dintr-un început la boierii basarabeni simplitatea și naturalitatea în exterior și în relațiile cu orișicine, spre deosebire de boierimea din țară.”²⁰

Mai multe referințe la caracterul basarabenilor apar la Nicolae Iorga. Tinerii care au participat la evenimentele din 1917-1918 sunt caracterizați de el drept: „oameni simpli, buni, încrezători, gata să primească și să înțeleagă orice tălmăcire dreaptă a lucrurilor.”²¹ Politicianul român trece în revistă și părerea lui Arbore, potrivit căruia basarabeianul este „bun, patriarhal și înaintat în vederi, gata de a lupta și iubitor de pace”²², sau cea a

18 Z. C. Arbore, *Basarabia în secolul XIX*, ed. II, coord. Ion și Tatiana Varta, Chișinău, 2001, p.146.

19 *Бессарабия. Географический, статистический, экономический, этнографический, литературный и справочный сборник*. Под ред. П.А. Крушевана. Москва, 1903, с.177.

20 Romulus Ciofleac, *Pe urmele Basarabiei. Note și impresii din revoluția rusească*, București, 1928, p.130.

21 N. Iorga, *O viață de om așa cum a fost*. Vol.2, Chișinău, 1919, p. 300.

22 N. Iorga, *Oameni care au fost*, Chișinău, 1990, p.331.

lui Simion Murafa care îl vede pe basarabean „cu o speranță desăvârșită în atitudine, în privire, în cuvânt, energetic, de o franchețe deplină în exprimarea părerilor sale, chiar și când știa că ele pot jigni pe convorbitor”²³.

În pofida prevalenței evaluărilor pozitive, imaginile cu moldoveni lipsiți de vivacitate și hotărâre sunt destul de răspândite în ultimele două secole. Istoricul Ion Țurcanu polemizează cu cei care au agățat basarabenilor această etichetă, mai ales că, vizitând Basarabia cu doar un deceniu mai devreme însemnărilor lui Arbore și Crușevan, un rus pe nume Davidovici rămânea uimit tocmai de curățenia gospodăriilor românilor basarabeni, ceea ce era „un indiciu al energiei lor permanente.”²⁴ În același timp, istoricul găsește de cuviință să justifice ca pe o *înțelepciune naturală* această particularitate a moldovenilor care a constituit de-a lungul anilor un motiv atât pentru admirație și apreciere, cât și pentru sarcasme și desconsiderări: „Românul basarabean este mult mai tolerant, mai îngăduitor cu toată lumea cu care are de a face: rabdă mai mult, iartă mai ușor, e incomparabil *mai puțin violent*. (...) Legătura moldoveanului cu glia este mai puternică, fenomen ce va fi fost provocat în trecut de îndelungata dominație străină și administrațiile violente, care obiectiv au cultivat o încremenire a comunității rurale și o stăvilire a ieșirii indivizilor din cadrul lor; ostilitatea autorităților provoca refuzul comunicării membrilor comunității cu lumea din afară. (...), ceea ce îl făcea pe individ să se îndrepte cu atenție sporită către pământul pe care îl muncea. Situație în egală măsură pozitivă și negativă, pe de o parte, aceasta contribuia la creșterea grijii individului față de pământ, baștină, familie, ca premisă fundamentală pentru sentimentul patriotismului, dar pe de altă parte, îndărătnicia lui completă însemna refuzul imperativelor și binefacerilor progresului. Membrii unor astfel de comunități nu sunt dispuși să accepte noul foarte repede, nu arată prea multă invidie față de vecinii mai bogați, după cum nu sunt nici cine știe ce curioși față de opulența din țările occidentale.”²⁵ Moldovenii își poartă bunătatea deci ca pe un indiciu al vulnerabilității. Nu este singurul căci, susține Adriana Babeți într-un studiu despre Europa Centrală, „Tocmai acest raport cu un timp politic de obicei nefast (care a amputat teritorii și a modificat mereu granițe) a generat un sentiment al fragilității și vulnerabilității permanent, a amenințat ființa națională a fiecăreia din mai micile sau mai marile țări ale Europei centrale”²⁶

În oglinda occidentalilor

Căpitanul John Kaba a fost trimis în Basarabia în calitate de membru al Comisiei Hoover a SUA și a avut misiunea de a supraveghea distribuirea corectă a alimentelor trimise de către aliați. În același timp, el trebuia să facă un studiu al nevoilor provinciei, să analizeze și să prezinte situația ei economică, socială, condițiile politice și viața gene-

23 N. Iorga, *op. cit.*, p. 248.

24 С. Давидович, *Воссоединённая Бессарабия, в Живописная Россия – отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении*. Том V, часть 2. Под ред. П.П. Семёнова, С-Петербург-Москва, 1998, с. 159.202, apud Ion Țurcanu, *op. cit.*, p.242-243.

25 Ion Țurcanu, *op. cit.*, p.245.

26 Adriana Babeți, *Europa Centrală – un concept cu geometrie fragilă, în Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii*, Iași, Polirom, 1997, p.10.

rală. *Politico-economic review of Basarabia* așterne pe 32 de pagini un scurt rezumat al studiului lui Jonh Kaba. Călătoria durează două luni, timp în care căpitanul american străbate sate și orașe ale Basarabiei de la Sud la Nord, schimbând diferite mijloace de transport. Raportul conține date despre noua administrație și politica ei, educație, cultură, învățământ, istorie, geografie, populație, economie, industrie etc.

În linii mari, diagnosticele lui Kaba sunt pertinente și își păstrează valabilitatea. Americanul constată că după un secol de anexare la Rusia populația provinciei continuă să fie alcătuită în cea mai mare parte (2/3) din români „care își zic moldoveni”, că oamenii sunt mulțumiți de faptul că au scăpat de bolșevici, că limba română, interzisă până nu demult, a ajuns să fie cea de instruire în clasele mari. Odată cu instalarea guvernării românești, limba intră în școala de toate nivelurile, apar mai multe publicații de limbă română („Tighina”, „Deșteptarea”, „Unirea”, „Cetatea albă” etc.), inexistente sau, mai bine spus, interzise până atunci.

Mai interesante pentru noi sunt modalitățile străinului venit dintr-o altă cultură de a percepe, gândi și povesti realitatea observată. Păstrând în genere stilul neutru al raportului, Kaba își permite totuși mici abateri lirice. La un moment dat se arată mirat, oarecum fals, de faptul că este considerat de localnici un fel de salvator, emisar al unui stat mistic, renumit prin generozitate și într-atâta de bogat, încât să dăruiască cu totul dezinteresat țărilor sărace provizii alimentare, haine și medicamente. De asemenea, pe americanul vorbind coerent limba română îl surprinde atitudinea inteligenței ruse, stabilită de ani buni în Basarabia, care „sunt mulțumiți în general de guvernarea românească care i-a salvat de bolșevici, dar nu înțeleg de ce copii lor ar trebui să învețe româna suplimentar limbii lor materne. Mai târziu a ieșit în vileag faptul că în timpul regimului rusesc copii a două milioane de români nu aveau permisiunea să studieze la școală în graiul lor și trebuiau să învețe în limba a trei sute de mii de ruși”²⁷.

Deși e geograf de vocație și ajunge în părțile noastre din considerente de serviciu, Emmanuel de Martonne își scrie *Lucruri văzute în Basarabia* (Paris, 1919) în convențiile literaturii de călătorie, fiind mai reflexiv și mai emoționant decât colegul său american. Scrierea sa nu mai abundă ca la Kaba în amănunte științifice, realitățile locului îi provoacă reacții afective care îi modelează stilistic scrisul. Scopul său era să informeze publicul francez despre particularitățile comunității din noul teritoriu, despre natura, peisajele, orașele, satele ori drumurile de aici, înfățișarea, vestimentația, obiceiurile sau moravurile străinilor.

Trebuie menționat faptul că Martonne descrie natura Basarabiei cu o admirație demnă de un nativ, poetizând șesurile, dealurile, pădurile și podgoriile bine îngrijite:

„Timp de mai multe zile, vom rula prin stepa basarabeană. Este o lume nouă, chiar și pentru cine cunoaște Bărăganul românesc. Stepă valahă este o câmpie perfectă. Singurul accident al solului care atrage atenția aici este silueta unui tumul. Sate recent înființate aduc uneori la orizont o pată de verdeață. Stepă basarabeană se întinde pe un platou ușor și regulat înclinat spre Marea neagră, pe care văi paralele, urmând panta către sud,

27 Jonh Kaba, *Politico-economic review of Basarabia*, june 30, 1919, 32 p. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Politico-economic_Review_of_Basarabia_WDL7313.pdf

il decupează în lungi coame cu creasta plată. Nici o locuință în afara văilor. Când drumul urmează înălțimile, impresia de singurătate este absolută. Cât vezi cu ochii, în toate direcțiile, sunt undulări regulate ale solului, încoronate de șirurile de tumuluși. Spectacol monoton, dar nu fără grandoare. Culturile se întind în fâșii paralele, urmând modelul rotunjit al versanților: verdele grâului sau al porumbului, galbenul rapiței înflorite, negrul brazdelor proaspete. Un soare strălucitor scoate în relief varietatea tonurilor; nori ușori își aruncă umbra pe coamele îndepărtate; cântece de păsări urcă pretutindeni de pe câmpii... Începi să înțelegi farmecul stepei.”²⁸

Frumoasele peisaje văzute prin geamul automobilului îi stârnește imaginarul, iar imaginația îi pictează în penel de artist. Nu-i scapă nici panoramele nistrene, nici expunerile silvane, iar imaginile prezentate au forță vizuală, cinematografică:

„Plecați de cu vreme din Șoldănești, am ajuns acolo în căldura unei amiezi strălucitoare, cu ochii și spiritul încă doldora de impresiile unei lungi călătorii pe malurile Nistrului: peisajele răsătoare ale Codrilor, cu satele românești veselindu-se între livezi și păduri: vastele orizonturi ale văii marelui fluviu care-și dezvoltă maiestuoasele meandre; încă mai auzeam cântecul acela ciobănesc, modulat pe naiul românesc, urcând către mine în liniștea dimineții, în vreme ce contempnam, din susul pantei abrupte de la Șabca, faleza calcaroasă cu mănăstirea pierdută la poalele sale în verdeață și satele etajate pe panta dulce pe malul opus, în mijlocul livezilor. Toate acestea se șterg în fața amintirilor de la Soroca, unde nu am petrecut decât o după-amiază.”

Prezentările lui Martonne ne răscolesc fără doar și poate sentimentul național. Atunci însă când se ciocnește de vreo incomoditate, europeanul mai norocos o tratează oblic și cu ironie: „Suntem în Basarabia și urmează să facem cunoștință cu drumurile rusești”. Interesant e că drumurile basarabene – în majoritatea lor impracticabile, cu gropi, noroi și praf – sunt atribuite de Martonne unei culturi situate la polul opus celei europene și ca atare străine localnicilor. Convingerea că basarabeni se vor integra rapid și cu entuziasm în civilizația europeană suportă totuși pe alocuri fisuri: „Mulți (e vorba de țărani nerăbdători de a căpăta pământ în urma Reformei agrare – *n.n.*) regretă timpurile rușilor”. Cu toate acestea: „Totul ne arată o țară locuită din timpuri străvechi, iar țara aceasta este pur românească”.

Martonne dedică mici texte fiecărei localități mai mari prin care trece, de la Comrat, Bolgrad, până Chișinău, Bălți și Soroca. Oamenii îl interesează mai mult decât orașele în sine. Deși nu lipsesc descrierile arhitecturale, geograful este preocupat să schițeze portretele indivizilor de diferite naționalități, de aceea târgurile cu multă lume adunată laolaltă sunt locurile cele mai frecventate de el. Constată peste tot, în mod special în partea de sud, o populație „foarte amestecată, unde căsătoriile mixte trebuie să fie foarte des întâlnite, iar noțiunea de rasă destul de alunecoasă. Unul dintre dânsii, care se declară rus, nu ne mărturisește că tatăl lui e moldovean și mama bulgăroaică?”. Cu toții (cu excepția multor ruși) vorbesc mai mult sau mai puțin românește. Portretele păstrează mixajul etnic caracteristic locului. La Comrat, spre exemplu, „mai mulți mărturisesc o

28 Toate citatele lui Emmanuel de Martonne sunt preluate din *Lucruri văzute în Basarabia*, în vol. *Drumuri prin Basarabia interbelică*. Antologie de Liviu Papuc, Princeps Multimedia, Iași, 2014, p. 9-33.

altă naționalitate decât aceea la care te-ai fi așteptat. Acesta de aici, cu fața lătăreață și spână, cu nasul turtit, amintind de tipul malorus, se declară găgăuz. Celălalt, care spune că e bulgar, îmi aduce aminte, prin figura sa plăcută cu mustața grizonată, arborând o bonetă de lână, cât și prin limba sa românească savuroasă, de un oltean din Carpații valahi. Evreul acesta pare a fi un arian autentic; rusul acela are aerul unui bulgar.”

Prin deducție psihanalitică și analiză sociologică, străinul identifică și alcătuiește un inventar de trăsături particularizante pentru etniile care locuiesc în Basarabia. Calitățile de savant, care cercetează și surprinde cu acribie detalii despre fizionomia, psihologia, portul și obiceiurile localnicilor, sunt completate de cele ale scriitorului care pictează în cuvinte. Prezentarea moldoveanului este anticipată de o frumoasă descriere a Codrilor Moldovei și a reliefului zonei de centru: „Zilele acestea petrecute în Codrii românești sunt cu adevărat partea cea mai luminoasă a turneului meu prin Basarabia, în pofida drumurilor proaste, a luptei împotriva noroiului și a hârtoapelor, cu care ajungi să te obișnuiești”. Frumusețea naturii îl predispune pe francez pentru corespondențe măgulitoare: „Țara aceasta, mai apropiată de noi prin aspectele sale fizice”, cu „terasele de pe versanții văilor și coastele în zigzag care se desenează atunci când privirea străbate către orizonturile largi, aducând aminte de trăsăturile de relief ale Bazinului Parisului”, cu așezăminte omenești plasate, „ca și în Bazinul Parizian” în vecinătatea pădurilor, în apropierea izvoarelor.

Moldovenii, potrivit lui Martonne, sunt „oameni de treabă” cu „mințile simple, dar curate”, având o „fire mai deschisă”. Aspectul fizic caracteristic: „talie înaltă, cu trăsăturile regulate, cu aerul deschis și franc al țăranului colinelor subcarpatice”. „Toți își spun, în mod invariabil, «moldoveni». Dar destul de puțini înțeleg ceea ce s-a întâmplat după revoluția rusă”. Prezentarea lui Martonne distonează cu cea a compatriotului său, istoricului și jurnalistului Lucien Romier care, în lucrarea sa *Le carrefour des empires morts. Du Danube au Dniester* (Paris, 1931) îl găsește pe basarabean că ar fi „o fire închisă, lipsită de curiozitate, refractară la lumea din afară”²⁹.

„Tipul bulgăresc” reprezintă „ochii ușor umbriți și pomeți nițel ieșiți în afară”. Orașelul Bolgrad și satele cu bulgari își au un specific circumscris tradițiilor lor. Germanii din colonia întinsă pe toată lungimea Cogâlnicului sunt agricultori grijulii și buni crescători de bovine. Au sate bine îngrijite locuite, conduse de un „soi de aristocrație de țărani încăpăținați”. Pastorul lor este „mare, cu umerii largi, un colier de barbă blondă ce încadrează figura cu ochi albaștri plini, tip clasic de german”. Evreii sunt în număr mare în orașele Chișinău și Bălți, locuințele lor alcătuind cartierul comercial, iar ocupația de bază le este comerțul. Rușii nu locuiesc nicăieri compact, de regulă fiind asimilați de elementul românesc preponderent: „În drumul meu, am întrebat peste tot și am căutat satele rusești indicate pe hărțile etnografice ale lui Florinski și Lehmann. Dar n-am găsit nici urmă. (...) Singurul loc în care am găsit ruși în această regiune este un cătun mizerabil aproape de Mereni. În colibe de chirpici netencuite, ridicându-se de abia cu 1,50 m deasupra solului, trăiau acolo câteva familii venite de vreo zece ani pentru a se

29 Lucien Romier, *Le carrefour des empires morts. Du Danube au Dniester*, Paris, 1931, după Ion Țurcanu, *Bessarabiana. Teritoriul dintre Prut și Nistru în câteva ipostaze istorice și reflecții istoriografice*, Tip. Reclama, Chișinău, 2012, p.243.

stabili pe pământurile mănăstirii”. Nici în Chișinău numărul rușilor nu e prea mare, „dar ei reprezintă clasa conducătoare: funcționari, profesori, proprietari nobili, ruși din naștere sau rusificați. Toate interesele materiale ale acestor oameni îi leagă de vechiul regim și îi fac să-și dorească revenirea aceluia”, constată Martonne în anul 1919.

Basarabia pitorească

Există în scrierile călătorilor români, dincolo de interesul strict teoretic pentru Basarabia, un atașament afectiv aparte, o nostalgie. Două momente caracterizează contribuțiile lor la rescrierea Basarabiei interbelice. Pe de o parte, toate se află sub semnul unei poetici a coeziunii național-teritoriale ce creează cadrul liric exuberant. Până și rapoartele apărute în urma unor expediții geografice sau politice pictează în cuvinte peisaje poetice, pe alocuri memorabile. Pe de altă parte, se resimte în ele influența stilului didactic-informativ, consacrat de Alexandru Vlahuță în *România pitorească*. E adevărat, atitudinea față de „canonul pitorescului” este diferită. Autorii inspirați de către Vlahuță, precum Dumitru Iov, Ion T. Simionescu, Simion Mehedinți ș.a., respectă canoanele genului pitoresc, în schimb Geo Bogza și M. Sadoveanu pledează pentru o formulă debarasată de exuberanța sărbătorească. Cu toții încearcă să investească sens în acest din nou recăpătat spațiu românesc.

Amintim că adjectivul „pitorească” din titlul cărții lui Vlahuță nu exprima ideea de peisaj neobișnuit, exotic. Romanița Constantinescu menționează pe bună dreptate faptul că schimbarea pe care o produce scriitorul transilvănean în spațiul genului memorialelor de călătorie constă în corectarea *frumosului exotic* prin *frumosul utilitar-educativ* în spirit iluminist³⁰. De fapt, la origine cartea lui Vlahuță avea un alt titlu – *Geografia pitorească a României* – și urma, la comanda Ministerului de Culte, să devină un îndrumător pentru școli, un ghid turistic și un proiect de promovare. În acest scop, Vlahuță va face excursii de documentare prin țară și îi va îndemna și pe alții să-l urmeze. La 5 martie 1898 el publică în *Gazeta săteanului* din București o scrisoare intitulată *Cătră învățători*, în care, după un înflăcărat preambul invocând dragostea față de patrie, „de moșie și de neam”, le solicită colegilor săi învățători informații despre locurile de unde provin, legendele și credințele populare legate de ele, ocupațiile, traiul și portul țăranilor și, în genere, tot ce descrie „ființa vie și întreagă” a țării.

Pitorescul din scrierea lui Vlahuță definește o estetică aparte, marcată de spiritul epocii postminesciene. Cultivarea unui misticism național, îndemnurile de valorificare a limbii și culturii populare, eroizarea trecutului, pe de o parte, și obiectivele iluministe, pe de altă parte, dictează o formulă aparte tipului acesta de literatură. Didacticul, discursul jurnalistic și artisticul fuzionează la Vlahuță, precum și în numeroasele memoriale de călătorie prin țară care au urmat invitației.

Dumitru Iov nu pleacă prea departe de model și își intitulează scrierea *Basarabia pitorească*. Serialul de texte constituie o lungă pledoarie lirică pentru integrarea ținutului în

30 Romanița Constantinescu, *Basarabia pitorească?*, în vol. *Pași pe graniță. Studii despre imaginarul românesc al frontierei*, Polirom, Iași, 2009, p. 24-25.

proiectul general de promovare națională. „Pitorescul”³¹ devine la el un argument viabil în acest sens, căci nu mai desemnează o „altfel” de țară, Basarabia fiind ținutul „cel mai românesc ca înfățișare”, mult mai aproape situat de Europa decât de Estul în care a fost împins forțat. Frecvența asocierilor cu România, „Soroca este Sinaia Basarabiei”, spre exemplu, fac parte din ritualul de adaptare a Basarabiei la spațiul politic și cultural de după Unire. În același timp, adjectivul are rostul să încadreze textul într-un gen literar. Privirea estetizantă asupra unui spațiu geografic descoperit din nou face ca notele de călătorie să nu mai fie un simplu document sau un articol de propagandă națională. Ca și modelul său, D. Iov alternează prezentările poetice ale naturii, cadrele patriarhal-idilice ale satelor moldovenești cu portretele etnologice ale țăranilor, evocările epocilor îndepărtate și momentelor istorice ale locurilor cu reproducerea legendelor, poeziilor și cântecelor populare.

D. Iov face parte din grupul povestitorilor contemplativi lirici și nu e străin de poezia romantic-sămănătoristă a scriitorilor moldoveni Calistrat Hogaș, Ion Adam, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu și Ionel Teodoreanu. În spiritul tradiției atitudinea subiectivă de exaltare și paseismul constituie prisma prin care se fac prezentările Basarabiei și ale moldovenilor: „Nici un ținut din România întregită nu se sprijinește ca Basarabia pe hrisoave care clădesc temelia istoriei noastre naționale. Străbătând Basarabia întâlnim, județ cu județ, localități în care vitejia străbună a învins vrăjmașii puternice. Hotinul, Soroca, Tighina, Cetatea Albă, Chilia, Ismail, Lipnic, sunt ținuturi unde odihnesc hatmani și pârçalabi, arcași și plăieși, moldoveni dintre care marele nostru Mihail Sadoveanu și-a ales eroii scrierilor lui neîntrecute”³².

În aceleași culori înduioșătoare sunt realizate portretele moldovenilor: „Frumoase gospodării moldovenești, cu ogrăzi, cu case înconjurate de cunoscuta prispă țărănească, cu flori multe la ferești și cu livezi întinse, pe-al căror fond verde se odihnește albul părților. Când treci sărbătoarea prin Stroiști, Debăuți, Nedebăuți, te farmecă gospodării cu cel mai curat port moldovenesc: sumanul aruncat, pieziș, pe umere, înnodat sub bărbie cu șnur de găitan, opinci de «talpă», cămașă albă de in, chimirul lat, împodobit cu «nimicuri» de alamă, și căciula de sub care năvălesc, pe ceafă, plete bogate.” Tablourile umane sunt panoramice, omul lui D. Iov neavând dimensiuni psihologice. Rareori i se dă ocazia să vorbească, de regulă fiind descris în contumacie.

Așadar, moldoveanul în prezentarea romantică a lui D. Iov este aproape linear, fără contraste și configurații curioase. În acest context, clișeele de imagine sunt inevitabile: „afirm că nicăieri în țara românească nu întâlnești oameni ospitalieri ca-n Basarabia”.

31 În studiul său *România pitorească – un brand de țară*, Romanița Constantinescu explică semnificația pe care Vlahuță reușește să-l dea termenului „pitoresc”, termen „strategic pentru o așezare convenabilă a românilor în peisajul politic al Europei. România pitorească a lui Vlahuță corectează perspectiva exotizantă asupra țării, care o împinge la mare depărtare în spațiu (în Turcia Europei, cum spune francezul lui Alecsandri) și o face de neînțeles pentru un european. Vlahuță nu respinge numai decât acest exotism al spațiului, în fond și lumea pictată de el prin intermediar e una a opulenței paradiziace, am spune africană, dar îi adaugă un exotism în timp, prefigurând un viitor mai bun, al prosperității și civilizației, în care resursele umane și naturale sunt bine exploatate. Pitorescul descoperă frumosul utilitar.” [R. Constantinescu, *op. cit.*, p.24-25]

32 Toate citatele lui Dumitru Iov sunt preluate din *Basarabia pitorească*, în vol. *Drumuri prin Basarabia interbelică*. Antologie de Liviu Papuc, Princeps Multimedia, Iași, 2014, p. 76-149.

O simplă vizită a străinului face prilejul gazdelor pentru a desfășura un întreg festin, descris cu o mare doză de duioșie dublată de ironie:

„Nu ți-e permis să ieși dintr-o casă de basarabean, oricât de nevoiaș ar fi, cu stomacul gol și gâtulejul neudat. Acel «ia mă rog luați ceva» se transformă într-un ospăț ce în obiceiul basarabeanului nostru înseamnă «măcar un ceai». Abia fumezi o «*papirosă*» și samovarul e gata. E adus și așezat pe masa mare. Prin căpăcelul deschis, aburii fumegă și șuieră încet, ca o muzicuță. Și-apoi pe masă iau loc: mezeluri fel de fel, mușchiuleț de porc, brânzeturi și măslina, «paștet de pasăre sau iepure, un anumit văsușor cu unt, chisele cu dulceață de coarne, cireșe amare, «măline» și miere de albine și ceea ce nu poate lipsi «siliotca»: scrumbii grase în farfurii lungărețe, înconjurate de rotocoală de ceapă. Înainte de a începe ceaiul, datoria te silește să iei mai multe «stăcănele» cu rachiu, care de fapt nu pot suporta diminutivul de stăcănele, pentru că sunt pahare mari cu rachiu, preparat fie cu diferite mirodenii, fie acea «zubrovcă» ce trece de 75 de grade și e numită astfel după firul de iarbă ce-i dă parfumul și tăria. Această așezare gastrică se numește «măcar un ceai» și formează interiorul pitoresc al unei gospodării”.

Pe străinii veniți din Occident drumurile basarabene îi impresionează neplăcut, D. Iov le găsește un farmec deosebit. Pitorescul le vrăjește, le poetizează:

„Poate unde sunt și colburoase vara, poate unde o iau razna așa, când la dreapta, când la stânga, după placul moldoveanului, care nu economisește ogorul, că pământ este, slavă Domnului, și nu pierе lumea dacă s-abate din șleah ș-apuca pe unde ii poftă, poate unde mai la fiecare încrucișare întâlnești o troiță încărcată cu toate sculele care a torturat pe Isus, sau dai peste fântâni cu cumpene într-un picior, stând ca niște uriași cocostârci galbeni, ori mori de vânt ce pălmuiesc văzduhul, cumpănindu-se ca un om trecut cu băutura, ori unde sunt glodoase toamna de intră căruța până-n butucul roții și basarabeanul până-n genunchi, răzbindu-l uneori și în tureci, oricum ar fi drumurile acestea, de-a lungul Nistrului, străjuite de înălțimi stâncoase, ori vrăstând, în nesfârșit, ca un pârâu tulbur, Bugeacul, au ceva ce atrage privirea și împrietenește sufletul. Ți-i drag să urci dealuri nu prea înalte, să cobori văi unde sticlesc panglici de ape ca șiraguri de mărgele la gâtul unei femei frumoase, să te ridici în picioare în brișcă să urmărești drumul strecurându-se printre holde și fânețe pe șesul Prutului, lângă apa somnoroasă care parcă odihnește ca niște oglinzi așternute hotar între Moldova și Basarabia, îți desfeți privirea pe largul Răutului și stup de frumuseți strângi în inimă după fiecare călătorie.”

La distanța a două decenii Eugen Ionescu Dârzeu, N.N. Beldiceanu, Gala Galaction, Romulus Ciofleac, P. Constantinescu-Iași, C. Istrate, Dimitrie P. Micșunescu, Ion Simionescu sau Ștefan Georgescu-Olenin răspund imperativului lui Vlahuță, lărgind geografia pitorească a României până la Nistru. Indiferent de domeniul din care provin, ei convertesc detaliile geografice, istorice, etnografice, antropologice etc. într-o excelentă pledoarie a românității. Retorica lor specifică se circumscrie gesturilor largi, patetice, exprimând în tonuri generoase dragostea de țară și de neam, sentimentului eternității. Cu mici variații,

textele lor despre Basarabia păstrează formula consacrată de Vlahuță: după o prezentare romantică a cadrului natural urmează o inserție în cadențe grave cu informații legate de istoria dramatică locului, cu preponderență cea de după 1812. Interesul viu pentru memorie, cetăți, documente, pentru oameni și fapte de demult exprimă solidaritate cu trecutul. Se găsesc prilejuri pentru prezentări etnografice ale satului: îndeletniciri ale țăranilor, port, cântece, obiceiuri etc.

Într-un fel sau altul, autorii contribuie la configurarea imaginii moldoveanului din perioada interbelică. În colecția de monografii dedicate vechilor cetăți și adunate sub titlul *Între Prut și Nistru* (1919) Nicolae N. Beldiceanu vorbește despre „suferințele și dârzenia poporului oțelit, încercat de toate cumpenele veacurilor.”³³ Concepându-și scrierea *Corespondență basarabeană* (1919) ca pe un serial de mici studii despre localitățile Româncăuți, Medincăuți din județul Hotin, Hădărăuți, Ocnița, Mihalcovo și altele din Moldova dintre Nistru și Prut, juristul Eugen Ionescu Dârzeu vrea să reamintească originea veche și nobilă a neamului. Fiecare localitate „descoase povești din taina trecutului” despre boierii și preoții care s-au sacrificat datina lor. Autorul invocă în repetate rânduri drama Basarabiei răpite în 1812 și consecințele acesteia asupra satelor moldovenești. Acolo unde a călcat „piciorul străin” s-au produs adevărate drame etnice: „În satele în care sunt numai moldoveni, ori mai mulți moldoveni, stăpânirea rusească trimitea totdeauna preot curat rus, iar în satele cu mai mulți ruși trimitea preot moldovean. Se înțelege ușor că preotul rus rusifica pe moldoveni, iar preotul moldovean trebuia să se facă rus, dacă vroia să rămâie în parohia ce i se dase”³⁴

În sejurul său basarabean, Gala Galaction laudă ospitalitatea basarabenilor: „Prietenia celor doi soți, pe care îi vedeam întâia oară (e drept că mă cunoșteau din nume), casa primitoare și gospodărească, samovarul are începe să cânte pe masa grabnic pregătită pentru o gustare, îmi dau prilejul să constat, nu știu a câta oară, vestita și de toată lumea sărbătorita ospitalitate a moldoveanului nostru. Ceea ce au văzut și au mărturisit, în notele lor, călătorii străini din veacurile trecute, dăinuiește și azi în inimile și în casa moldoveanului, cu toate vifonițele și cu toate restricțiile istoriei naționale”³⁵ Despre un moldovean spune că e „în genul lui Ion Creangă. Ager, de duh, făcând haz de necaz, îmi spune și el, cu minunat humor moldovenesc”, despre altul că este „odrasla acestor meleaguri moldovenești, de veacuri bătute de toate mâniile cerului și ale năvălirilor, este creanga de corn, din această vânjoasă familie de îndurători și mucenici, care umple toată țara Basarabiei”. Șeful gării Băcovăț este „un funcționar de o remarcabilă și atingătoare omenie”.

Împins de dorința de a cunoaște ținutul de peste Prut, preotul Dimitrie P. Micșunescu întreprinde o călătorie de studii a vieții monahale din mănăstirile din în Basarabia anului 1936. Atestă o provincie „plină de dărnicie și ospitalitate”³⁶, cu oameni muncitori

33 Nicolae N. Beldiceanu, *Între Prut și Nistru*, în vol. *Drumuri prin Basarabia interbelică*. Antologie de Liviu Papuc, Princeps Multimedia, Iași, 2014, p. 60-75.

34 Eugen Ionescu Dârzeu, *Corespondență basarabeană*, în vol. *Drumuri prin...*, p. 34-59.

35 Gala Galaction, *Zile basarabene*, în *Drumuri prin...*, p. 188.

36 Dimitrie P. Micșunescu, *Vizitând mănăstiri basarabene și bucovinene*, București, Tipografia ziarului „Universul”, 1937, p. 7.

„porniți spre ogoare: unii cântând, alții resemnați”, cu biserici și mănăstiri curate, cu case „făcute din lemn sau cărămidă, acoperite cu stuh, deosebit de îngrijite și cu mult gust” și troițe de-a lungul drumului la răspântii.

Calinic Istrate, directorul revistei pentru profesori „Primăvara” din Dorohoi trece în articolul său *Mai multă grijă pentru Hotinul nostru* un cântec folcloric în care rutenii înregistrează în timp calitatea moldoveanului de a fi bun:

„La Moldova hai cu noi,
 Vin' fetiță dragă,
 Unde grâul crește-n lanuri
 Pe câmpii și dealuri,
 Că-n Moldova-s oameni buni,
 Câmpia-i netejoară,
 Vi'la noi, fetiță dragă,
 Față rumeiară!
 Și-n Moldova ne-om lua,
 De nevoi n-om ști,
 Pâne-i multă, lumea-i bună
 Și bine-om trăi!”³⁷

Efrosinia Simionescu, care a fost câțiva ani profesoară de limbă română în liceul rusesc de fete, atestă un Chișinău demn de atributele europenității, cu toate exotismele importate din Rusia. Descrierile ei indică spre eleganța, educația și manierele elitei din Chișinău:

„Chișinăul, oraș cu 100.000 de locuitori, are 2 părți. Partea veche a orașului, așezată în vale, unde e și gara, cu străzile strâmte și neregulate și cu case mici; și partea nouă a Chișinăului, care e așezată pe deal. Aici a fost Episcopie, azi Mitropolie, Catedrala, Casa Eparhială, Seminariile, Liceele de fete și băieți, Teatrul etc... Străzile în această parte sunt largi, constând din bulevarde interminabile, sădite cu copaci până în deal sus, unde-s spitalul și cazărmile.

Chișinăul are lumină electrică, tramvai electric și un frumos muzeu, care ar face cinste chiar Bucureștiului. (...)

Două grădini imense, situate în centrul orașului, una așezată în fața fostei Episcopii, Grădina Soborului, și alta grădina publică prelungită cu parcul de flori, întrețin sănătatea și frumusețea orașului. În afară de aceste două grădini, se mai află Grădina Pavilionului, care aparținează cazinoului Blagorodnia Sobrania și unde nobilimea orașului petrece nopți albe, cheltuind zeci și sute de mii de lei pe seară. Școlile au de asemenea parcuri și grădini imense. Astfel e grădina Seminarului, a Liceului «B.P. Hasdeu», parcul Școlii Eparhiale, situată lângă gară.

Casele la Chișinău sunt monumentale. Cea mai frumoasă era Casa Gore, unde a fost

37 Calinic Istrate, *Mai multă grijă pentru Hotinul nostru*, în *Drumuri prin...*, p. 204.

găzduită Ex-regina Elisabeta a Greciei, pe când era încă Princesă de România, edificiu închiriat mai târziu de fostul Club liberal; apoi Casa Pronim, iarăși cu două rânduri ca și Casa Gore, căci la Chișinău cele mai multe case sunt cu un singur rând, teren fiind îndestul spre a locui în el o populație încă pe atât de numeroasă ca cea de azi. Grădinițele în fața caselor noastre nu existau la Chișinău, clădirile fiind toate aliniate la plan și foarte confortabile. (...)

Traiful aici era foarte abundent. Restaurante mari se găseau pretutindeni. Restaurantul Hotelului de Londra, Restaurantul Hotelului Savoia, Restaurantul de la Cazinou, cu orchestra clasică, Restaurantul Hotelului de Suisse, afară de altele mai mici, tot atât de bine și de neîntrecute în abundența mâncărilor, începând-o de la renumitul borș rusesc și până la «pirojniile», prăjiturile cele mai delicioase, dădeau Chișinăului un aspect de Occhident.³⁸

Chișinăul este văzut de profesoara venită din București ca o împletire unică de contraste între influențele apusene și cele estice, între tradițiile românești și slave: „Multe rele vor fi având rușii, rele care au trecut și la basarabeni; de un lucru însă sunt sigură, că în muzică și literatură sunt neîntrecuți.” Acel amestec paradoxal datorat interferenței tradițiilor este exprimat mai ales într-un savuros pasaj cu descrierea festinului gastro-nomic din „Săptămâna blinelilor”.

În același timp, Chișinăul păstrează organicitatea lui culturală cu originea romanică. O recunosc chiar și rușii. Priveliștea Chișinăului îl face, potrivit mărturiilor lui Ștefan Ciobanu, pe călătorul rus A. Demidov să scrie cu o insertă notă de ironie în 1838: „Despre Chișinău nu putem spune nimic, în afară de aceea doar, că el este foarte vast și că el, ca și Roma, este așezat pe câteva coline”. Istoricul găsește măgulitoare această comparație, căci pe bună dreptate: „Când te apropii de Chișinău, clădirile cu acoperișurile lor roșii, verzi și cenușii, par aruncate pe dealuri, deasupra cărora se înalță câteva biserici și coșuri de mori, iar în depărtare, mai sus pe povârniș, se vede Catedrala frumoasă a Chișinăului, înconjurată de clădiri masive³⁹”.

Cu mici variații, reprezentările, binevoitoare, ale autorilor analizați până acum sunt asemănătoare, iar constatările aceleași. Asemănările vin din imperativul propagandei naționale și a reintegrării urgente a Basarabiei în geografia României și Europei.

Basarabia paradoxală. Tărâm muzeal sau margine subdezvoltată?

Mihail Sadoveanu care își intitulează însemnările de călătorie *Drumuri basarabene* nu invocă nicio incomoditate legată de deplasările sale ce ar indica lipsa de civilizație. Chiar dacă critică și eludează formula pitorească, Sadoveanu nu acoperă în umbre prezentarea provinciei, învăluind-o într-o simțire poetică. Întreprinsă imediat după Unire, când provincia devine accesibilă, călătoria are pentru autorul *Șoimilor* și a *Neamului Șoimăreștilor* o semnificație aparte. Ea înseamnă mai întâi de toate o incursiune imaginară în acea Moldova arhaică vrăjită, cu natura ei sălbatică, primordială în care

38 Eufrosinia Simionescu, *Amintiri din Chișinău*, în *Drumuri prin...*, p. 220-229.

39 Ștefan Ciobanu, *Chișinău*, în *Drumuri prin...*, p. 230-240.

își plasa cândva personajele și acțiunile acestor romane. El caută aici „sufletul curat al țării. Îl găseam neîntinat, moldovenesc ca la 1812, armonizat cu acel peisaj unic așa de distinct, așa de pătrunzător, plin de durerile și amintirile trecutului. Cel ce se simte al Moldovei e ca un arbore care sugă seva pământului și lumina soarelui”⁴⁰. În concepția magico-mitică și arhetipală a lui Sadoveanu ținutul Orhei este un centru metafizic și o relicvă a misterului din veacurile trecute. Anume aici își plasase principalele scenele și acțiuni ale romanului *Neamului Șoimăreștilor*. Călătoria în Basarabia înseamnă astfel o întoarcere acasă, în vechime, mister, liniște, tihnă și melancolie: „Pământurile de la Orhei toate sunt ale mele.” (*Neamul Șoimăreștilor*).

Trebuie să subliniem că este absolut firesc ca locuitorii acestui ținut să fie numiți de către autor moldoveni, și nu români. Spre deosebire de ceilalți călători, Sadoveanu nu se arată deloc mirat de faptul că oamenii întâlniți în Basarabia își zic moldoveni. Mai mult decât atât, el însuși se prezintă ca fiind moldovean: „Sunt moldovean de peste Prut și mă plimb prin Basarabia”. Sentimentul apartenenței la un vechi neam cu o puternică tradiție este susținut prin evocări patetice ale trecutului glorios, dar, în mod special, prin limbajul scrierilor sale. Consecvent cu ideile sale, Sadoveanu scrie într-o română cu iz regional, impregnat de arhaisme și moldovenisme. Limba cu care este scris volumul, observă K. Heitmann, este „o limbă moldovenească cu iz regional, cu tendințe arhaizante și aproape total lipsită de regionalisme”⁴¹.

Pe Sadoveanu îl interesează mai degrabă omul viu, față de care exprimă o empatie vizibilă și pe care îl tratează ca pe o relicvă. Scriitorul își înzestrea personajele – țărani și mici boieri moldoveni – cu duhul de cândva al răzeșilor și mazililor, cu inteligență și emotivitate. Ele sunt sociabile, vorbesc cu plăcere și-i descoperă călătorului detalii despre mentalitatea locului, percepția de sine a moldovenilor, atitudinea lor față de vechea și noua ordine politică etc. Greul încercărilor i-a marcat pe moldoveni, încât acești au devenit pasivi, resemnați și contemplativi cu suflet domol. Sadoveanu însă știe să convertească în pozitiv aceste trăsături deloc elogiabile în Occident, considerându-le calități superioare. Lui Sadoveanu deci îi datorăm fixarea moldoveanul basarabean într-o paradigmă simbolică măgulitoare: modest, drept, realist, ospitalier, săritor la nevoie, iubitor de glie, bun și blajin.

Dincolo de descrierile mitologizante și proiecțiile cu iz de muzeu, Sadoveanu surprinde neapărat realitățile anului 1919. Nu este fixat atât pe aspectele mizerabile ale existenței, cât pe problemele identitare create pe timpul politicii țariste. Observă aproape peste tot rusificarea locuitorilor, lipsa conștiinței naționale mai ales la elita tânără. În viziunea lui, rămânerea în urmă a moldovenilor față de Occidentul civilizată se explică printr-un determinism istoric, datorându-se năvălirilor popoarelor expansioniste.

În cu totul altă extremă se deplasează percepția lui Geo Bogza, propunându-ne o imagine specifică a Basarabiei fără pitoresc, artificii și idealizări, o cronică lucidă, dezvăluită și șocantă a realității, care ne deschide văzul către tragedia și derizoriul exis-

40 Mihail Sadoveanu, *Drumuri basarabene*. Ediție îngrijită de I. Opreșan, Știința, Chișinău, 1992.

41 Klaus Heitmann, *Mihail Sadoveanu călător prin Basarabia*, în „România literară”, nr. 50/21-27 decembrie, 2005.

tenței cotidiene. Estetica urâtului, pe care scriitorul o urmează cu consecvență în toate textele scrise după călătoria întreprinsă între anii 1932 și 1934, împinge prezentarea Basarabiei spre celălalt pol, opus exaltării – spre un grotesc depriment. *Basarabia – țară de pământ, de foc și de pământ*⁴² definește simbolic identitatea provinciei și a locuitorilor ei, circumscriind-o unui univers inundat de noroi, gropi, smoală, ploșnițe, păduchi, boli. Provincia este ostracizată fără rezerve, oamenii ei sunt neputincioși, nefericiți, ignoranți și dezdăcinați ca în infernul dantesc.

La marginea civilizației totul stagnează sub imperiul răului, al mizeriei morale și ancorării în declin. Tranziția de la medieval la modern se produce anevoios, exasperant de lent. Reporterul nu mai este entuziasmat de pitorescul etnografic al locului și nici de ospitalitatea localnicilor, dimpotrivă, spațiul îi apare arid, lugubru și neprietenos. Satele pe care ajunge să le vadă sunt amărâte, țăranii – săraci și chinuți de presiunile existenței mizerabile, învățătorii – deprimați și fricoși etc. Frumosele peisaje de suprafață deslușesc un „mister” ascuns al dizgrațiosului și delăsăturii. Structurile ce mențin tradiția sunt tratate ca frâne ale progresului.

Orașele au un revers cu totul apocaliptic, care te cufundă în viziuni medievale cu toate grozăviile și nedreptățile lui fatale. Bălțiul este asociat cu un „vis îngrozitor”, vizita – cu o călătorie în infern, în care vezi „tot ce poate fi mai îngrozitor pe fața pământului”: „Închipuiți-vă un câmp pe care s-ar afla o sută de mii de cadavre de cai intrate în descompunere. Cuiva i-a dat prin minte să clădească deasupra acestui câmp un oraș. E Bălți”⁴³. Chișinăul este descris, aproape cu voluptate, în detalii atroce: „Mahalale mai tenebroase și mai pline de mister ca ale Chișinăului nici la Londra n-ai să găsești. (...) mahalalele tenebroase erau singurele care mă interesau. O fi oare mai teribile ca la Londra? Posibil că da. N-aveam nici un motiv să mă îndoiesc, când pe seama orașului circulă atâtea zvonuri, când situația pe capitală a celei mai blestemate provincii te face să bănuie că aici s-au scurs toate ororile Basarabiei și s-au luat la întrecere una cu alta. Ulițe infecte, boli, mizerie, viață de câine, aici se vede că și-au dat mâna lor canceroasă și au pornit la un asalt nemilos împotriva oamenilor. Să străbat încă odată locurile acestea, să ajung până la fundul mocirlei în care se zbate atât de tragic viața Basarabiei.”

Reportajele lui Geo Bogza cu efecte șocante sunt fără doar și poate proiecții ale subiectivității sale. Ca și Mihail Sadoveanu, el plasează spațiul dintre Nistru și Prut într-o viziune artistică și o filozofie personală. Dintr-un imbold avangardist de repudiere, de sfidare a canoanelor și de dezvrăjire modernă, scriitorul vede și vrea să vadă totul în culori îngroșat funebre. Subzistența sfidează fabulosul, urâtul existențial capătă contururi grandioase. Emfatic, smerit, îndurerat, Bogza ascunde totuși o ușoară nostalgie și un imperativ de schimbare și de aderare la civilizația modernă.

În romanul *Rusoaica* lui Gib Mihăiescu Basarabia și locuitorii ei ajung pure proiecții ale imaginarului, jaloane fragile în geografia utopiilor și obsesiilor locotenentului Ragaic. Aflăm că societatea din orașelul și târgul basarabean zace de regulă într-o „somnolență

42 Geo Bogza, *Țări de piatră, de foc și de pământ*, Editura pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1939.

43 Geo Bogza, *Basarabia, țară de pământ*, Editura Aria, București, 1991.

cotidiană”, că evenimentele demne de reținut se produc de-a lungul hotarului de pe Nistru, pe care posibili spioni și activiști bolșevici insistă să-l treacă. Doar spațiul de dincolo de Nistru stârnește exaltare și imbolduri pentru o prolifică imaginație mitizantă, ceea ce e până rămânând în aria liniștei terne: „Gândiți-vă! Să stai pe malul unui fluviu care desparte două țări. Dincoace domnește pacea și ordinea. Dincolo, groaza și haosul.” Cu excepția, desigur, a femeilor de toate naționalitățile: moldovence, rusoaice, țigăncuțe, ale căror portrete prind contururi prin prisma „tulburatelor vise” erotice și în „vârtejul fantasmagoriilor stupide” ale personajului, dar și a lecturilor, amintind mai degrabă zețele miturilor antice decât țărâncile din satele de lângă Nistru.

Micile observații ale particularităților de habitat basarabean sunt concurate de descrieri ale pitorescului de dincolo de Nistru. Slavismul vecin, îndepărtat și exotic, devine în imaginarul unuia care nu a avut contact direct cu realitatea puncte de atracție și reverie. Necunoscutul de dincolo este infinit mai seducător decât datele experienței directe de aici. Până și pasajele cu descrieri de interior basarabean capătă relevanță dacă pun în relief stereotipurile mentale ale naratorului. Încăperea Niculinei dau seama unor particularități culturale ale stăpânei legate de moștenirea secolului de ocupație țaristă:

„Odaia era dichisită cu gust și dovedea stăpâni cuprinși. Peretele de la răsărit era un adevărat paraclis, cu candelă și icoane de argint, păzit între perdele de borangic, alb, curat, ca între două aripi de înger. Dulap cu oglindă, scaune de nuc sculptat, spălător cu lemn cu scrin, divan larg, încărcat de placate pufoase și perini, covoare pe pereți cu ploști și ulcioare încondeiate măiestru, ca în încăperea unui colecționar de lucruri românești. Un covor de rară frumusețe acoperea peretele din fund. În mijlocul lui, la loc de onoare, dedesubtul paraclisului, era portretul în negru al țarului Aleksandr al II-lea, pe care locatarii îl mai păstrau desigur din bătrâni, de dragul ramei, puțin cam jupuită, dar cu multe înflorituri. Un colț întreg era ocupat de un cuptor enorm, de lângă care o fereastră mică, mai mică de două palme, pătrată și mată, dând în încăperi alăturate, mă privea stăruitor și suspect.”

Se poate spune așadar, în concluzie, că scriitorii călători, veniți dinspre Vest în Basarabia interbelică au perceput-o contradictoriu. Unii au desenat-o în culorile arhaicității și tradiției, alții au blocat provincia într-un imaginar al mizeriei, subdezvoltării, străin progresului occidental. Literatura din perioada interbelică consolidează clișeul general cunoscut despre moldoveanul bun și tolerant cu toată gama de sensuri măgulitoare, dar și denigratoare pe care îl presupune, adăugând acestuia câteva ingrediente ale culturii ruse. După mai mult de un secol de conviețuire cu rușii, imaginea moldoveanului dintre Nistru și Prut este mereu pusă în relație cu cea a vecinilor de la Est.

Bibliografie critică selectivă:

Ștefan Afloroaiei, *Lumea ca reprezentare a celuilalt*, Institutul European, Iași, 1994.

Daniel Barbu, *Firea românilor*, Nemira, 2004.

Iulian Boldea, *Imagologie, globalism și interculturalitate* *Imagology, Globalism and Interculturalism*,

în vol. *European integration between tradition and modernity congress*, Editura Universității „Petru Maior”, Vol.5, 2013, p. 802-808.

J. M. Carré, *Les écrivains français et le mirage allemand (1800-1940)*, Paris, Boivin et Cie, 1947.

Alexandru Duțu, *Modele, imagini, priveshti. Incursiuni în cultura europeană modernă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979.

Alexandru Duțu, *Literatura comparată și istoria mentalităților*, Editura Eminescu, București, 1982.

Hugo Dyserinck, *Komparatistik, Eine Einführung*, Bonn, 1991.

Identitate și alteritate. Studii de imagologie, coordonatori: Nicolae Bocsan, Valeriu Leu, Reșița, Editura Banatica, 1996.

Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey / Ed. by M. Beller and J. Leerssen. Amsterdam, 2007.

Leonte Ivanov, *Imaginea rusului și a Rusiei în literatura română. 1840-1948*, Cartier, 2004.

Dumitru Hâncu, „Noi” și germanii „noștri”. 1800-1914. *Un studiu imagologic urmat de Tablouri dintr-o lume care a fost*. Editura Univers, 1998.

K. Heitmann, *Imaginea românilor în spațiul lingvistic german. 1775-1918 – un studiu imagologic*, București, Editura Univers, 1995.

Dan Horia Mazilu, *Noi despre ceilalți. Fals tratat de imagologie*, Polirom, Iași, 1999.

J. M. Moura, *Imagologie littéraire et mythocritique: rencontres et divergences de deux recherches comparatistes*, în vol. *Mythes et littérature*, Paris, 1994.

Gheorghe Lascu, *Imaginea Franței la românii din Transilvania până în anul 1918*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 2000.

Gheorghe Lascu, *Imagologia literară comparată. Câteva repere teoretice și metodologice*, „Caietele Echinox”, vol. 2, Teoria și practica imaginii, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001 <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=2782>

Lăzărescu A. Dan: *Imaginea poporului român în conștiința europeană*, Cogito, Oradea 1995.

Simina Melwisch-Birăescu, *Imagini ale alterității. Moduri de reprezentare în jurnale de călătorie și descrieri etnografice române și germane (1840-1890)*, Editura Marineasa, Timișoara, 2010.

Daniel-Henri Pageaux, *Literatura generală și comparată*, Editura Polirom, Iași, 2000.

Daniel Vighi, *Tentația Orientului. Studii de imagologie*, Editura Paralela 45, 1998.

Smaranda Vultur, *În câte feluri poți fi altul pentru ceilalți*, în *Identitate și alteritate. Studii de imagologie*, Ed. Banatica, Reșița, 1996.

VEACESLAV FILIMON

Catedra de Literatură universală, Universitatea de Stat a Moldovei

NICOLAE MANOLESCU DESPRE JAMES JOYCE ÎN *ARCA LUI NOE*

ABSTRACT

The article represents a Nicolae Manolescu's book "Arca lui Noie" post-reading synthesis. Studying for several years the works of James Joyce we were interested to identify in what manner the Romanian critic interpreted and contextualized his writings through a relation to the Romanian literature. Manolescu declares Joyce to be a model, and provides strong arguments to equate the style and intention with the concept of "making" literature. At times, Manolescu forwards a number of "verdicts" against a numbers of well affirmed names of Romanian literature, who according to Manolescu, more surely did not read the novel "Ulysses" rather than did not comprehend it. The contemporary researcher finds it interesting and "democratic" such a different appreciation of already classical names, for example that of Camil Petrescu. Though we did not intend a "dismembering" of the authors' profiles, likewise the book "Arca lui Noe" is also a subjective insight. We are more interest sted in the reception of the novel of Joyce in the famous essay about the Romanian novel by Nicolae Manolescu.

Keywords: Joyce pattern, Joycean language, literary reception, literary influence and imitation.

James Augustine Aloysius Joyce (1882-1941) – prozator, dramaturg, poet, critic literar, irlandez, născut într-o suburbie a Dublinului, Rathgar, este unul din scriitorii reprezentativi ai secolului XX și ai modernismului literar. Impactul stilistic și conceptual pe care l-a avut acest autor asupra literaturii (poate chiar a artei) moderne și postmoderne/ postmoderniste este la sigur încă puțin evaluat. Felul în care acest autor a fost repetat, reprodus, urmat este aproape imposibil de urmărit în totalitate. De aceea ne rămân abordările fragmentare și parțiale (mai ales în sens geografic, așa cum, spre exemplu, este dificil să putem studia impactul pe care l-a avut literatura irlandezului asupra unor autori japonezi sau, să zicem, australieni). Unica posibilitate este cea a propriului areal, a zonei care ne produce și ne conține.

Arca lui Noe, acest eseu despre romanul românesc și posibilele lui modele nu știm dacă ne-a oferit o definiție categorică a acestui gen, un fapt este sigur, autorul a conturat niște limite, a delimitat niște tipuri de opere, a oferit mai multe perspective de lectură a romanului românesc. Până la urmă, în acest articol, nu ne interesează felul în care

Nicolae Manolescu a reușit sau nu a reușit să clasifice romanele românești în opere dorice, ionice și corintice. Clasificarea, este o procedură pe cât de necesară, pe atât de exclusivistă și categorică. Dar realizarea ei este un exercițiu de analiză venit dintr-o dorință de înțelegere. Pe noi ne-a interesat în această lucrare de proporții (care treptat ne-au făcut să ne revizuim atitudinea față de noțiunea lejeră și permisivă de „eseu”) un nume care a figurat în repetate rânduri și care ne-a făcut să ne întrebăm ce loc ocupă acesta în viziunea lui Nicolae Manolescu asupra literaturii române și a literaturii în general. Este vorba de numele scriitorului englez de origine irlandeză, James Joyce pe care criticul român îl numește printre „marile figuri ale romanului corintic” [3, p. 544]

În unul din capitolele cărții lui Nicolae Manolescu găsim o constatare din care reiese că opera lui Joyce a avut un impact pe care poate nici măcar nu îl intuim în literatura română: „În deceniul al patrulea, și al cincilea din nou, după 1965, unele romane psihologice de la noi vor încerca să ducă reforma ionică, pe o latură a ei, la ultimele consecințe (parte și sub influența, mai întâi a lui Joyce și chiar Faulkner și, în deceniul șase, a romanului francez al Nathalie Sarraute, Michel Butor sau Robbe-Grillet): în cărțile, inegale ca valoare, ale lui Mircea Eliade, Octav Șuluțiu, Ion Biberi, Const. Fântâneru, Teodor Scorțescu, Ovidiu Constantinescu sau Eugen Bălan, și, apoi, ale lui Alexandru Ivasiuc, Nicolae Breban, Nicolae Damian, Mircea Săucan, Mircea Ciobanu și alții” [3, p. 320]. Astfel, Joyce este anunțat de către criticul român drept unul din maeștrii de stil și de școală literară modernă.

Nicolae Manolescu explică cărui fapt se datorează acest impact: „Tehnica redării conștiinței pure (având o rădăcină în romanul poetic al romanticilor) ajunge la maturitate în Virginia Woolf, Joyce, Faulkner, Beckett, pe latura eliberării limbajului interior de obligația adresării (care îl structura ca limbaj public, deci social)” [3, p. 453]. Mai mulți cercetători au scos în evidență preocuparea de limbaj la Joyce. Gustav Rene Hocke în cartea sa *Manierismul în literatură* menționa că „Joyce tinde spre un sistem alogic, spre legități combinatorii - măcar în domeniul limbajului, în acest montaj poetico-poliglot se intenționează „evocarea” unui spirit magic al limbii. Este vorba de un soi de construcție lingvistică cvadridimensională” [2, p. 154]. În aceeași direcție ne duce și Ioana Em. Petrescu: „Revoluționarea limbajului poetic postromantic, decurgând din restructurarea conceptului de poezitate, corespunde unei mutații fundamentale a modelului general al gândirii, mutație pregătită în a doua jumătate a secolului trecut și săvârșită prin epistema secolului nostru. E o mutație prevestită de Nietzsche, intuită de Mallarmé, înfăptuită, în științe, de geometriile neeuclidiene, de teoria relativității și, mai ales, de mecanica cuantică, o mutație asumată ca nouă atitudine culturală de scriitori atât de diferiți cum sunt J. Joyce, T. S. Eliot, Th. Mann sau Ion Barbu. În ce constă această mutație? În rezumat, am putea spune: în abandonarea modelului cultural antropocentric și individualist constituit de Renaștere, precum și a conceptului clasic de științificitate” [4, p. 26]. Cercetătoarea, ca și Nicolae Manolescu, stabilește un timp postromantic al modernității și paradigmei ei literare. Doar că ea se axează pe latura formală a limbajului, care însă la sigur vine dintr-un concept – cel al unei noi raportări la viață și lume.

Criticul Nicolae Manolescu observă o caracteristică mai mult decât curioasă a operei lui Joyce: „*Ulysses* al lui Joyce, construit intenționat ca un gemantan cu fund dublu, și

unde fiecare moment din existența cotidiană a lui Leopold Bloom implică o referință la epopeea homerică: străzile, casele și oamenii rămân mai aproape de Dublinul real decât de simbolurile homerice” [3, p. 36], chiar dacă „Sub Dublinul lui Joyce curge fluviul homeric” [3, p. 45]. Gheorghe Ceașescu în prefața la cartea lui Felix Buffiere *Miturile lui Homer și gândirea greacă* insistă pe actualitatea lui Homer așa cum „până și un autor atât de modern ca James Joyce își intitulează romanul *Ulise*, după numele protagonistului *Odiseii*. Scurgerea secolelor pare a nu-l atinge pe Homer, el se află într-o veșnică apoteoză” [1, p. X]. Dar ce nu este precizat de prefațatorul român este faptul că la Joyce alta este miza homerică, poetul antic este un punct de pornire, un alibi de la care începe o aventură modernă cu textul și cu limbajul.

Nicolae Manolescu sesizează această latură a literaturii făcute de scriitorul irlandez: „Stilul e poros, lăsând să se vadă cratere, fisuri, neregularități de relief. Imaginația se dezvoltă în detalii, ocolind tiparul mare și clar. Acest tip de scriitură a fost introdus în romanul modern de James Joyce. Realitatea e văzută din imediata apropiere, mărită de câteva ori, până la a obține imaginea halucinantă a fotografiei microscopice: planul obiectiv și cel subiectiv, realitatea și observatorul, obiectele și fluxul de impresii subiective care se revarsă asupra lor formează o țesătură de nedestrămat” [3, p. 672].

Ovid S. Crohmălniceanu în *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură* menționează că lui Joyce Camil Petrescu îi reproșă tocmai o toleranță excesivă, învinuindu-l că îngăduie memoriei să se risipească în asociații fără niciun interes. Crohmălniceanu se referă la ceea ce spunea Camil Petrescu în *Teze și antiteze. Eseuri alese*, afirmând că este în *Ulysse* ceva din lipsa de semnificație a procedului naturalist. Crohmălniceanu declară că prozatorul român greșește desigur, în ceea ce privește o capodoperă ca *Ulysse*, dar nu și teoretic, căci afectele, observă el judicios, călăuzesc memoria și conferă fluxului amintirilor semnificație, acolo unde avem de a face cu o viață interioară autentică. Crohmălniceanu apelează la romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* stabilind un sentiment aproape obsesiv ce îl stăpânește pe Gheorghidiu și-i dirijează asociațiile. Iar ceea ce n-a înțeles Camil, subliniază criticul, este că și incoerențele limbajului pot fi încărcate de semnificație, fiindcă aduc o foarte bogată informație asupra enunțatorului, lăsând să i se ghicească tocmai viața afectelor, adesea inconștientă. Pe asemenea ezitări, pauze, devieri, poticneli sau greșuri se bazează psihanaliza spre a scoate la iveală un conținut latent al discursului, nedecelabil altfel. Totodată, Crohmălniceanu insistă pe ideea că literatura modernă resuscită epopeea și legenda, dar parodiindu-le. Ce este altceva faimosul *Ulysses* al lui James Joyce? – se întrebă criticul și istoricul literar în cartea al cărui titlu deja l-am menționat. Ioana Em. Petrescu pare să fie de acord cu această ipostază parodică: „Aceași funcție se regăsește în romanele lui Joyce (cu care Th. Mann se simte și se mărturisește înrudit), vădind voința de reepicizare mitică a realului, o voință care începe să-și dezvăluie caducitatea într-o nouă vârstă a parodiei” [5, p. 218].

Observăm în acest „dialog” literar o „toleranță” argumentativă și ideatică. Nicolae Manolescu pare să menajeze mai puțin pe romancierul interbelic, ajungând să spună direct ceea ce crede despre poziția acestuia față de Joyce: „Camil Petrescu în spiritul cel mai bergsonian cu putință, combătând însă deopotrivă cu romanul biografist al unui Dickens, unde eroul e luat în mod artificial de mic copil și purtat pe drumurile vieții

până la bătrânețe, și romanul ce s-ar limita la un prezent pur fotografic al lui Joyce (în paranteză fie zis, Camil Petrescu nu citise *Ulysses* și nu înțelegea corect maniera irlandezului)” [3, p. 360]. Așadar, Manolescu vine cu un verdict deloc reconfortant, „acuzând” pe Camil Petrescu de un „păcat” mare și anume cel al necititului. Așa cum astăzi nu mai este cu puțință ca scriitorul interbelic să dea replica, ne putem limita la constatarea că dacă și a citit *Ulysse*, Camil Petrescu nu l-a apreciat și evaluat la justa-i valoare.

De altfel, cercetătoarea Diana Cibotaru în articolul „*Fluxul conștiinței* la James Joyce și Camil Petrescu” din Revista „Metaliteratură”, numărul 10, din 2004 constată pe aceeași linie tematică faptul că Petrescu a respins metoda lui Joyce a „fluxului conștiinței”, calificând-o ca o manifestare pur psihologică. Deși a fost reticent cu maniera literară a lui Joyce, în practică el a utilizat nu numai „memoria voluntară”, ci și „fluxul conștiinței”. Teoretic, ne anunță Diana Cibotaru, Camil Petrescu este proustian: egocentrist, un eu-narator și toată lumea este prezentă prin prisma subiectivă a acestui eu, ceea ce ne permite să spunem că în prima parte a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* Camil Petrescu este proustian, ne recapitulează printr-o memorie involuntară istoria dragostei lui Ștefan Gheorghidiu, nașterea și trăirea chinuitoare a geloziei, un monoperspectivism; pe când în partea a doua a romanului el nu mai este proustian: personajul-narator ne prezintă viața sa personală, trăirile și ororile războiului printr-un „flux al conștiinței” – ce se derulează în planul prezent, ceea ce îl apropie de James Joyce. În calitate de probe, Diana Cibotaru aduce și câteva exemplificări din textele romancierului român.

Manolescu invocă un alt caz în care „maniera” de a scrie joycean este una apropiată de felul cum o făcea irlandezul: „Pe urmele lui Joyce, Ion Biberi repeta încercarea în *Proces*. Iată un fragment din fluxul gândurilor, senzațiilor, amintirilor, impresiilor unui inculpat în sala procesului: «Cum, pleacă? Pleacă? Să o întrebe, să răspundă, să vorbească... să o împiedice, reție, forță...». Sintaxa s-a destrămat, cuvintele înseși apar sfărâmate. Deosebirea dintre acest sublimbaj al trăirii imediate și al analizei păstrează legătura cu comportamentul și cu expresia supralimbajului analizei care este evident sociala, pe care redarea conținuturilor pure ale conștiinței o pierde” [3, p. 452-453].

Tot în *Arca lui Noe* Manolescu citează din *Jurnalul de la Gallimard* (1973), al lui Mircea Eliade, unde prozatorul și istoricul religiilor își notează faptul că serile continuă să citească nu fără efort *Zgomotul și furia* de Faulkner în care întrezărește influențele din Joyce și din John Dos Passos. La ce bun acest lung și absurd și neinteresant monolog interior al unui neurastenic în prag de suicid? Eliade recunoaște că îi sunt cunoscute seducțiile monologului interior din universul cabalistic al ultimului Joyce cu cifrul, cu solidaritatea mistică a sunetelor, a spațiilor și luminilor. [3, p. 455]. De altfel, Eliade observă ceea ce menționa și Gustav Rene Hocke: „James Joyce a «compus» lingvistic, folosind toate mijloacele muzicale imaginabile, în capitolul al XI-lea din *Ulysses* se reproduce, în peștera sirenelor, o fugă *per canonem* cu sonorități verbale. Ea cuprinde «triluri, staccati, glissandi, martellati, porta-menti, pizzicati»” [2, p. 208]. Pe aceeași linie, Hocke precizează: „James Joyce, a cărui operă constituie fără îndoială punctul culminant al unei *alchimie du verbe europene*” [2, p. 60].

Dar și aici Nicolae Manolescu intervine în forță: „Pagina din *Journal* devine acum

mai clară. Cu excepția unei singure afirmații care, cel puțin pentru mine, continuă să rămână obscură: în ce fel «facilitatea pretențioasă a monologului interior» poate duce la «universul cabalistic al ultimului Joyce»? Mi se pare, din contra, ca *Finnegans Wake* reflectă o mentalitate contrară celei care a dat naștere, în *Ulysses*, fragmentării conștiinței și transcrierii directe a conținutului ei: și anume acea mentalitate pe care Mircea Eliade însuși o rezumă în continuare: «chiffre, solidarité mystique des sons, des espaces, des lumières». Acest univers guvernat de numere pitagoreice și de mistice solidarități nu mai aparține psihologismului; metoda lui nu provine din monologul interior, nici din *the stream of consciousness*; decât, poate, așa cum un antidot își datorează existența otrăvirii pe care trebuie s-o combată” [3, p. 460]. Eugen Simion pare să intervină și el în această „judecată”, ducând verdictul într-o extremă poate și mai categorică, numindu-l în *Scriitorii români de azi* pe Mircea Eliade „imitatorul lui Joyce” [6, p. 12].

În ultimă instanță, Nicolae Manolescu pe lângă criticul care propune o clasificare a romanului românesc, s-a adevărit a fi și un fin înțelegător și hermeneut al operei și personalității lui James Joyce. Din perspectiva temei receptării operei lui Joyce în arealul cultural românesc aceasta este mai mult decât o deschidere, este chiar o punere în centrul unui canon, dacă, într-o bună zi, Nicolae Manolescu ca și Harold Bloom și-ar propune să vină cu un *Canon literar* general european, așa cum în cel „întocmit” de Bloom mulți alții nu au „încăput”.

Referințe critice:

1. Felix Buffiere, *Miturile lui Homer și gândirea greacă*, Traducere și prefață de Gheorghe Ceaușescu, București, Univers, 1987.
2. Gustav Rene Hocke, *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii și artă combinatorie ezoterică. Contribuții la literatura comparată europeană*, Traducere de Herta Spuhn, Prefață de Nicolae Balotă, București, Univers, 1998.
3. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Gramar, 2001.
4. Ioana Em. Petrescu, *Modernism – postmodernism: o ipoteză*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de știință, 2003.
5. Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, Cluj-Napoca, Societatea Culturală „Lucian Blaga”, 2002.
6. Eugen Simion, *Scriitorii români de azi*, vol. 1. București – Chișinău, Litera Internațional, 2002.

ISTORIA LITERATURII HISTORY OF LITERATURE

ALEXANDRU BURLACU

Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”

EUGEN CIOCLEA: ESTETICA ANTI-POETICULUI

ABSTRACT

Within the context of 80-s (XX century) Eugen Cioclea's poetry substantially differs from so-called „the third eye” poetry. Cioclea is an anticalophyllic writer. His writings contrast to arcadic poetic space of mythopoeists of 70-s., where the main character, plowman (peasant), is considered as a „poetic creature”. Eugen Cioclea, „enfant terrible” of poetry, does not idealize this image as his colleagues do.

Eugen Cioclea's poetry is a provocative one. It has an eclectic nature, combining features of modernism and of „new poetry”. Cioclea's poetic language is transparent and deliberately free of metaphors and tropes. He prefers to use colloquial discourse. Differently from poets belonging to 70-s generation, he doesn't follow the way of sophisticated poetry of Nichita Stănescu sau Marin Sorescu. His ironic poetic discourse is anti-mioritic. He acts as a destroyer of values and arcadic poetry.

Keywords: „enfant terrible”, anticalophyllic, ironic, parody, lucidity, intertextuality, anti-poetry, colloquial discourse.

Deși publică versuri din anii '70, Eugen Cioclea debutează editorial târziu, la patruzeci de ani, cu volumul *Numitorul comun* (1988) care, alături de *Cămașa lui Nesos* (1988) de Andrei Țurcanu și *Cuvinte și tăceri* (1989) de Vsevolod Ciornei, constituie începutul unei etape de tranziție spre o nouă poezie, spre un alt fel de poezie. Este timpul în care lumea totalitară, aflată în derivă, dă primele semne de agonie, iar în contextul unei masive literaturi oportuniste, scrise la comandă, ia amploare, atât cât permitea cenzura, așa-zisul fenomen al literaturii subversive, vede lumina tiparului „literatura de sertar”. Cum era de prevăzut, la sfârșitul anilor '80, în toiul evenimentelor lui 1989, caracterul subversiv al acesteia e trecut cu vederea, minimalizat sau tratat superficial, acceptat mai mult ca o bufonadă a copiilor teribili pentru că poezia dogmatică

ia alte forme de oportunism, de angajare politică, în scenă revin mesianicii.

O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia (B., 2002) de Mihai Cimpoi reține teribilismul lui Cioclea (o aparență ludică, gratuită) care declara cu gravitate jucăușă că ar fi „cel mai trist poet din Europa”, tocmai ceea ce sărea momentan în ochi: „Eruptiv, raționalist, dur, sentențios, teribilist, „goliardic”, el recurge la confesiunea ardentă, sinceră, directă, profetic-ironică”. Desigur, în poezia lui, este multă fanfaronadă, fandoseală în gesturi, atitudini, declarații epatante, contrariate, dar lectura are momente de surprindere și treptat începi să descoperi că histrionul are dreptate și trebuie luat în serios.

În prefața volumului de debut *Alternativa numitorului comun*, Eugen Lungu observa cu perspicacitate: „Prima relație ce ți-o lasă poezia lui Eugen Cioclea e cea a unei flagrante spontaneități: pe cămașa versului nu transpare starea efortului, nu se simte râvna găfâită de a face *oricum* și *oricând* poezie, de a biciui slovele să intre în raporturi scârțâitoare, dar hiperpoetice. Poezia lui – după cum o spune Cioclea însuși – „se întâmplă”, nu numaidecât în fața lucrurilor mari și absolute ale lumii, ci-și extrage rădăcina chiar din valorile cu minus sau cu plus ale vieții, banală ca eveniment, dar frumoasă ca existență, mai ales prin faptul de a rezista și a fi”. Criticul definește metaforic poezia lui Cioclea ca „un jet de sinceritate și adevăr”; poezia lui „emite mesajele sentimentelor în direct, fără cifruri și codificări galante”; poezia lui „nu are nevoie de comentarii”, că eul poetic „tânăr, cu cerul în spate și-n oase”, „dacă nu e un revoltat, e cel puțin un sfidător al gustului comun”.

Cioclea scrie o poezie a anti-poeticului, conceput ca o reacție la lirica intimă, cu-minte, blândă, liniștită, la elogiul rânduiei și gesturilor ritualice, el contestă valorile consacrate, idealitatea falsă, maximalismul etic, monumentalizările goale, e susceptibil la prețiozitatea poeziei arcadice, enervat pe accepțiile permanente ale convenției literare, pe scurt, pe sistemul de referințe ale canonului tradiționalist, conceput ca unul nenatural, contrafăcut, în care „soarele-i cu coadă de păun”.

Poeticului artificializat i se ripostează cu o nouă estetică, o poetică a cotidianului, a corporalității, a minimalismului etic. Iată de ce, în poezia lui, totul e supus interogației incomode, sfidării ostentative a maximalismului programatic al generației lui Grigore Vieru, Liviu Damian. Iată de ce, în poezia lui Cioclea, chiar și frunza e eretică (*Frunza eretică*), iar discursul, dilematic, fără soluții epatante: „Admit că veșnicia nu s-a născut la sat./ (Contrariul ar fi frumos să fie)” (*Dilemă*). Există, mai peste tot, trimiteri, citate ascunse, cuvinte-semnale; uneori ai impresia că nu e poezie fără ținte critice precise.

„Numitorul comun” cuprinde 65 de texte-pretex-te. Sfidând manierismul stilurilor în vogă, poetul își afișează impersonalitatea chiar în primul poem cu statut de artă poetică, „La persoana a treia”, care șochează nu atât prin modul autodefinirii, cât prin ceea ce spune poetul despre poezia raportată la scrisul ambiguu, evaziv al șaizeciștilor: „Poezia lui Eugen Cioclea/ este o poezie declarativă./ El vă face declarații de iubire din mers./ El crede că dacă orice lucru și faptă/ poartă un nume,/ lor trebuie să li se spună pe nume,/ or poezia/ nu e o stare de leșin,/ nu e un stres”. E în aceste versuri un mod tranșant de a fi al lui Cioclea în poezie, de autopersiflare, prin care se afirmă tocmai contrariul.

Poezia lui Cioclea e în contrasens evident cu lirica generației „ochiului al treilea” din care, biografic, face parte, dar care anticipează o nouă epocă literară, postmodernismul

soft. Înainte de toate, Cioclea este un poet anticalofil despărțindu-se programatic de poezia lui Grigore Vieru, de un sistem consacrat de referințe tradiționale, de spațiul arcadic al mitopo(i)eticii șaptezeciște. Poezia nu se mai bazează pe frumos, chiar și în cazul unui poem despre mamă: „doar când ni-e greu ne amintim de tine./ În zile bune toți suntem străini./ Există și-un confort al lipsei de rușine/ al celor smulși/ din rădăcini./ Există încă mame părăsite/ în casa lor ca niște chiriași,/ sau la azil, când nu mai pot s-achite/ polița unor feciorași./ N-am să-ți alin durerea ca Vieru,/ căci sunt mai aspru și adesea rău,/ dar simt cu vremea cum m-atacă gerul/ și mă-ncălzesc/ parcă de rugul tău./...Să se topească egoistu-n mine,/ dă-mi, Doamne, zilnic, câte un vis urât,/ iar când nu-mi va ajunge-nțelepciune,/ limba să-mi stea/ precum un os/ în gât” (*Mamă*).

Poezia renegă imaginarul emblematic, valorile și idealurile înainte mergătorilor, în contra-sens cu moda poetică, el se arată oripilat de figura festivă a plugarului (elogiat cu atâta evlavie de Grigore Vieru), dar care, de mult timp, se află în respirație artificială. El deconstruiește lumea poeziei calofile. Simptomatic în acest sens e mitul cu „piciorul de plai/ gura de rai”, despre plugarul/ țăranul ideal: „Țăranii n-au când citi versurile tale,/ precum că iarba, vai, devine scrum,/ precum că roua zornăie pe vale,/ iar soarele-i cu coadă de păun.// Ce-ndrugi acolo, prea puțin le pasă!/ Istoria prin care au trecut/ ei n-o ghicesc în oaia mofturoasă,/ vezi doamne, apa nu i-a mai plăcut.// Ori să prezinte lacrimi spre-analiză/ sub microscopul criticilor tăi,/ ori să te bată-n cap cu vre-o surpriză/ cu vorbe-alese, vrăfuite clăi.// Și nu fac bale ca să cânte mărul,/ curat, cum zici, „un înger l-ar mușca”,/ nu bâjbăie, ci fizic adevărul/ îl simt și-l mână-n lume c-o nuia.// După o zi de muncă își iubesc/ nesățioși femeile bolovănoase,/ când spiritualii poligloți scâncesc/ în patul orășencelor frumoase.// Și nu pretind un loc în veșnicie/ mai lat decât e-o talpă de copil,/ chiar de-i momești în imne cu chirie,/ al dracului de sincer și umil.// Impertinent curtezi tipografia,/ doar ți-a zâmbi vre-un șpalt promițător -/ plutește pe urină berăria,/ cu tot cu oda ta despre ogor” (*Impertinența poetului*).

„Impertinentul poet” demitizează, el are conștiința lucidă a realităților civilizatorii, persiflând subtil deformările de natură protocronistă despre vechimea și întâietatea noastră. Cu câtă voluptate, el încearcă histrionic sentimente cvazipatriotice în elogierea persiflantă a plaiul mioritic, pentru că în fiecare târlă de oi am avea conservat un cosmodrom: „Avem și noi o rampă de lansare./ Îi zice Miorița. Fii atent,/ printre construcțiile de acest gen,/ se pare,/ că-i cea mai veche de pe/ continent.// Un cosmodrom în fiecare târlă/ de oi avem,/ desigur,/ conservat./ Din câte vise ni s-au dus pe gârlă,/ iată și unul net,/ realizat” (*Rampa*).

După cum s-a remarcat, poezia lui este „proaspătă ca viziune și expresie” (Eugen Lungu), „de o revelație deosebită” (Alexandru Mușina), am mai adăuga, de o spontaneitate rar întâlnită la noi. Al. Cistelean susține că Cioclea „iese decis din ritualitatea rostirii și din festivitatea imaginativă, inaugurând un limbaj abrupt, vitriolant și caustic... în vocalizele mâinii, nu-l prea acompaniază nimeni”.

După volumul de debut urmează *Alte dimensiuni* (1991), *Dați totul la o parte ca să văd* (2001), *Subversiunea poetului revoltat* (2002), *Vreau să distrug uniVersul* (2007), *Ofsaid* (2011), *Căderea liberă* (2012), care se mențin, în general, în aria aceluiași imaginar, acelorași teme cu variațiuni, motive obsedante, însă fără careva metamorfoze substanțiale.

În fond, el sfidează poeticitatea axată pe limbajul reflexiv, pe magia sonoră, pe metafora și simbolul global, pe orfismul și vizionarismul mesianic, pe metafizica și transcendența, de regulă, în descendența genetică pe linia lui Eminescu, Blaga sau Arghezi, modele care copleșesc debuturile șaptezeciştilor, parodiind idolatria aberantă, elucubrațiile poeziei stupide : „După cum șirul anilor/ în două șiruri se împarte,/ impetuos,/ istoria noastră de până la Eminescu și după/ e o realitate,/ reîncarnată mereu pe-al său os.// ...Eminescu e planeta cu un singur pol/ spre care universul înclină,/ când mai iute, când mai domol,/ bătuit de mari furtuni de lumină./ Orice am face, orice am scrie,/ stăm sub semnul zodiei dumisale/ și asta ar fi de ajuns pentru a/ mă mândri,/ chiar dacă viața-mi, adesea, o ia la vale.// Tineri pe motociclete,/ bătrâni senili, ramoliți,/ vânzători de bilete de loterie/ sau de ouă de vrabie,/ bișnițari, traficanti de iluzii,/ măturătorii străzilor -/ toți/ măcar o dată la numele lui/ ați fost cuprinși/ de evlavie!” (*Poemul apocrif*).

În subtextul unor predispoziții ludice, poezia lui E. Cioclea este expresia unei conștiințe de sine: „La urma urmei/ ar trebui să fiu mulțumit./ Soarele își consumă și pentru mine/ cărbunele,/ iarba, copacul și pasărea, de asemenea,/ de la o poștă se vede că-mi vor/ numai binele.// Am noroc de părinți înțelegători./ Mi-au fixat din rezerve de dor/ chiar o pensie./ În principiu pot spune că inima lor/ este arcul meu de suspensie//... încă nu am ajuns să cerșesc nimănui/ indulgență și plată în rate./ Dinții din gură-s ai mei,/ inclusiv măseaua de minte,/ Banca Limbii Naționale îmi dă/ nelimitat credit de cuvinte.//Luceafărul, sara pe deal,/ mi-i același, din suflet, bugie./ Fericit că am fost aspru la păr,/ nu sunt trist c-o să mor cu chelie.// Toate bune. De la un timp/ am și martori dispuși să confirme./ Conștiința-i un bec de control -/ fără sârme” (*Conștiința de sine*). Descoperim în flash-uri de lumină conștiința de sine, poezia ca un șir de „autoficțiuni” (Serge Doubrovsky), cipuri de memorie.

E foarte probabil ca titlul volumului de debut să fi urmărit mai multe ținte care ne scapă. Metafora matematică a numitorului comun între fracții și întreg, între conștiința de sine și conștiința întregului, presupune și identificarea raportului dintre eul poetic și starea lui de integralitate care nu poate fi redusă la suma părților sale componente. Într-un plan mai larg, numitorul comun se stabilește între eul poetic și lumea înconjurătoare, exprimat într-un sistemul de imagini coerent. Numitorul comun îl intuim și stabilim între diverse existențe aleatorii, între fragmente de amintiri, niște puzzle existențiale. Astfel, în poemul Mesaj asistăm la un discurs în care ni se spune: „și-i păcat să nu fim de folos,/ enigmatici trăind ca-n Bermude”. În altă parte el pledează „pentru semnul: egalitate/ dintre firul de iarbă/ și turnul/ Eiffel” (*Poate*), formulând definiții prin negații: „Nu mai suntem o generație de îngeri/ cu aripiioarele la spate, abia zburătăciți,/ cu sângele în bernă, pășind peste înfrângeri,/ iconoclaști sau prozeliți./ Nu mai suntem un cântec în surdină./ Nu mai strivim cuvinte seci în dinți./ Declinul nu, o, nu se mai declină/ decât din viitor înspre părinți./ Nu mai suntem o limbă recidivă,/ un nasture la un prohab în plus!/ Ca din eres o forță reactivă/ pe verticală ne împinge-n sus,/ Nu mai suntem entuziaști-eclectici./ Suntem exact pe-a timpului măsură,/ din neamul Cantemirilor tot sfetnici,/ de nu lovește bățul peste gură./ Versant cu riduri, fruntea hașurată/ de-un polinom hieratic de idei -/ prefață ni-i la toate și erată/ în pirueta florilor de tei./ Nu resemnați, nu sceptici!” În lumea lui virtuală: „O funcție-n vigoare/ va desemna continuu

un joc secund mai pur,/ dar deocamdată fiindcă chiar roua pe picioare/ ne amintește lanțul de ieri,/ se joacă dur” (Regula jocului)

Numitorul comun mai e și o replică la gestică, ritualurile și convențiile consfințite de șaizeciștii basarabeni, conectați, de fapt, cu întârziere la poezia lui Nichita Stănescu sau Marin Sorescu. Cu toate acestea, poetica lui Cioclea este oarecum eclectică, pendulând între mai multe structuri ale poeziei moderne și de „factură nouă”, cu reminiscențe din Whitman și Maiakovski, Błaga și Esenin, din Prévert sau Marin Sorescu, din *star*-urile poeziei ruse „de estradă”. Elemente ale „poeziei de estradă”, etalate programatic prin prozaism, vitalism și gigantism, sunt impregnate de esențe vitriolante. Cioclea mizează pe limbajul tranzitiv, transparent, scuturat de metafore. În consecință, estetica anti-poeticului anticipează o replică de amploare la poezia arcadică, un argument solid pentru altă scriitură, pentru un alt fel de poezie.

Cioclea e un anti-mioritic, un sfărâmător de icoane, iar poezia lui se înscrie în demersul artistic reductibil la un nou avangardism, specific epocii de tranziție, el râvnește o poezie cu „ușa spartă în realitate”, înspre cotidian, către un „nou antropomorfism” (Alexandru Mușina).

În inerția unor prejudecăți ale criticii conservatoare, anchilozată în adevăruri definitive, noua poezie e suspectată de lipsă de profunzime și de orice valoare. Mai cu seamă a înfuriat *Cina irodică*, foarte incomodă pentru climatul literar provincial: „Am stat și eu la masa lor./ Cu o condiție. Să tac./ Vorbeau pe rând, vorbeau în cor -/ eu trebuia să mă prefac./ Eu trebuia să le zâmbesc./ Cât sunt de sus, cât sunt de mari!/ Cel ce m-a dus, era firesc,/ mă îndemna să pap homari./ Eu înghițeam ceva urât/ mirositor,/ ceva vomat./ Dădeam păhare „tari” pe gât,/ să scap de jeg, să fac curat./ Eram sătul./ Am vrut să plec./ O mână grea m-a pus la loc./ Puteam să-i calc cuiva pe bec./ (Nu fi, bătrâne, dobitoc./ Depinzi de ei!)/ Mă angajau/ să ling tacâmul lor de preț,/ talentul meu să facă hau,/ să dau din coadă/ nătăflet./ Dar, hi-hi-hi, ce știi mata,/ trișor naiv, le-am spus ce cred./ Să vezi atunci ce dandana/ cu lupi bătrâni, cu-n fleac de ed./ Am stat și eu la masa lor,/ numai că n-am prea stat domol./ - Ce vreți să fac, le-am zis,/ să mor?/ Duhneau a morgă/ a/ formol”.

Cioclea neagă, evident, nu de dragul negației, poetica anterioară, dar a vedea la el doar dimensiunea negativă înseamnă a-i denatura esența estetică a anti-poeticului, înseamnă a face abstracție de noul sistem de referință al poeziei, de corporalitatea imaginarului, într-un cuvânt, a sfida „triumful individualismului” (Alexandru Mușina). Poezia nu e numai o expresie a crizelor de diferită natură, dar și un răspuns la aceste crize.

Simplitatea stă în sensul real al lucrurilor, în descoperirea noilor „corespondențe” între om și Divinitate. Într-o viziune brâncușiană, poezia ar fi „un lanț al lumilor”, „al creatorului ascuns în creația sa”. „Ipocritul” din „cina irodică” are revelația „actului eroic”, de păstrare a „coloanei vertebrale”: „Păziți-vă coloana vertebrală./ Ea-i ca o oiște de căruță veche,/ la care înhămate trag/ numeroase umere-pereche./ Ea curge înspre creier. Ea, în ceafa/ țaranului, e brațul de cotigă,/ ce-l roade când a terminat să are/ și ară-n somn un fund/ de mămăligă./ Ea din adânc ademenind izvorul/ c-o nemiloasă sete îl străbate/ și-l răstignește ca pe-un sfânt precoce-n/ pustia intimă din spate./ Ea-i trunchi de tei,/ dar poate fi și-o ghioagă,/ de-o fi poruncă patria să-i deie./ În vremi de pace-i stâlp frumos de

piatră,/ e ram de mirt/ alături/ de-o femeie./ Ea urcă și atunci când se termină,/ alcătuită din segmente dure,/ dar de suavă ce-i și mlădioasă,/ orice cutremur știe/ să-l îndure./ Totuși, păziți-o,/ căci pânđește pururi/ destinul orb și prea viclean moșneag -/ el chiar și-acum,/ să nu-și prea rupă gâtul,/ se sprijină de mine/ ca-n toiaș” (*Coloana*). Păstrarea „coloanei vertebrale” ar face posibilă întâlnirea omului cu Divinitatea.

„Marele Cod” (Northrop Frye) constituie temeiul mai multor imagini ale generației șaptezeciste, dar, de regulă, mitologia biblică, folclorică sau livrescă, la Eugen Cioclea, este deconstruită cu inteligență și presupune un mod propriu de lectură în *Cina irodică* sau în „Arca”, în care cuvântul (mitemul) e corporalizat: „Osul frunții ca o arcă a lui Noe./ Greu de găsit material mai rezistent./ .../ Legendară tărtăcuța noastră,/ stă pe umeri ca pe-un Ararat,/ să-i clocească Pasărea Măiastră/ gălbenușul proaspăt conservat./ Paradox. Primară axioma:/ corp compact și unic ce înscrie/ universul, inclusiv Sodoma -/ iată-mi teza de topologie” (*Arca*).

Revelatoriu pentru rescrierea mitului este poemul *Ucenicul lui Manole*, în care elementele structurii narative sunt aplicate în mod inventiv asupra condiției creatorului și a modului său de definire: „Lucram la un poem, dar ca-n adins/ eșafodajul se prăbușea și toate/ cuvintele se năruiau./ Sisif/ îmi dădea lecții de/ absurditate./...Atunci sosii în viața-mi, draga mea,/ cu ochelari și șorț de școlăriță./ Te-am întrebat: „Vrei să-mi ajuți ceva?”/ Ceasul bătea exact la linguriță./ Și-am început cu buzele să-ți pun/ pe corp cuvinte ca pe-o armătură,/ în sus pe glezne, coapse, umeri,/ pân’/ ai dispărut cu tot cu coafură./ Munceam ca niciodată. Inspirat./ Sporind efortul, îți uitam femurul,/ în schimb poemul, ca un bloc turnat,/ își profila în orizont conturul./ Succes total. Bun de spoit cu lac./ Celebritatea îmi dădea arvună,/ doar eu demult nu-mi mai eram pe plac,/ căci te-am jertfit, iubito, prin minciună./ De aceea îmi crește barbă ca la țap/ ispășitor. (Legenda-i recurentă!)/ Mai sunt și totuși parcă îmi fac de cap,/ mândru ca Lev Tolstoi/ pe bicicletă” (*Ucenicul lui Manole*). Poezia e „transparentă” (T.S. Eliot), referențială, jucăușă. Peste tot plutește un aer de lejeritate.

Eugen Cioclea este un poet inventiv, cu vocația insolitului: „Mi se spune că m-am născut în cămașă./ Maică-mea chiar mă convinge!/ simt, le răspund,/ dar ce vreți de la mine,/ nu vi-i de-ajuns/ că mă strânge?” Cămașa care îl strânge nu e altceva decât cenzura personală, interioară. Desigur, aceasta nu e „cămașa” lui Gr. Vieru sau „cămașa lui Nesos” (de Andrei Țurcanu), dar starea de spirit e sufocantă.

Starea personajului poetic în „noaptea pe ducă” se exprimă în „bocet senin”: „În fiecare zi murim câte puțin./ Abia se ține frunza să nu cadă./ Ne trece tinerețea ca un in/ băut printre prieteni/ în livadă./ În fiecare zi uităm câte ceva,/ ne amăgim prezentul cu-amintirea./ Mi-e dor, ni-i dor, dar parc-am refuza,/ din lașitate ocolim iubirea./ În fiecare zi rămâne c-te-un loc/ gol printre noi și nu-l mai umple nimeni./ Pasărea Phoenix a căzut în cioc/ ori salamandra/ a trecut prin mine./ În fiecare zi același hârb murdar/ mai cere-un miel și-o faptă de prihană,/ sătui, dar totuși, vai ce gust amar/ e-n gura mea deschisă ca o rană./ Vai nouă, vai!, ce drum pavat cu gropi/ lăsăm în urmă și ne sare-n față,/ dar nu, o, nu,/ o, nu suntem miopi -/ noaptea-i pe ducă.../ bună/ dimineața!” (*Bocet senin*).

Zborul lui e un „zbor invers” (ca în „Aripi pentru Manole” de Gheorghe Vodă), un zbor în cădere: „Imaginează-ți că nu s-a deschis parașuta./ Se mai întâmplă! Astfel și eu,

iată-mă cad./ Dar încă e mult până jos, am timp berechet,/ cât să mai spun o seamă de vorbe/ și chiar să mă rad./ E nemaipomenit ce se vede de sus!/ Oare cum o să fie de-aproape?/ Toate literele alfabetului s-au înghesuit/ ca și iepurii lui nenea Mazai într-un A,/ scris de mână – autograf pe o carte,/ sub care cu brațele și cu picioarele rășchirate,/ repetând un studiu de Leonardo da Vinci,/ mă voi înșira./ Cad. Intransigent./ Peste orizonturi pe verticală./ Legea căderii se cere în plus verificată./ Mulțimea mă așteaptă în vale,/ entuziasmată./ Așterne-mi, iubito, ceva!/ Tunde-ți părul și fă-l grămăjoară!/ Nebunii vără cu furcile paille într-o petală,/ improvizând un fel de saltea,/ bucuroși din cale-afară./ Vin. Vâjâind./ Dar pân-o să intru/ în sfera de influență a dumneavoastră/ mai am încă timp să fiu cine sunt,/ tânăr, cu cerul în spate și-n oase,/ cu Calea Lactee ca un colind,/ Savurând o stare de grație,/ sau de ce nu ar fi să dezmint/ că în vid/ toate corpurile s-ar prăvăli/ cu-aceeași/ accelerație” (*Căderea liberă*). Limbajul tranzitiv are un sens dincolo de cuvinte.

Poezia exprimă dezechilibrul, starea unei lumi absurde, fie îtoarsă „pe dos”, fie sărită de pe fix, o lume a vitezelor, a crizelor confuze, de unde și căutarea unui numitor comun, altfel, crede eul poetic, sfârșitul nostru este iminent: „Ar trebui să ne-adunăm cumva./ De când ne-am dus de-acasă, numai fracții/ din sufletele noastre s-au ales./ Frunzele-n piept ca niște/ decorații/ A dispărut întregul. Șuguim./ Mai mult sau mai puțin cu aroganță./ Ne-au contractat/ în pripă negustorii,/ lipindu-ne pe frunți/ câte-o chitanță./ Pe două drumuri, dacă nu pe trei,/ umblăm tâmpiți. Ne-am și schimbat la față./ Un văr de-al meu, întors din nicăieri,/ în loc de limbă-avea/ un motocel/ de ață./ Dat naibii, ce mai!/ dus după comori,/ cernea nisip și-omăt prin buzunare,/ iar ca dovadă cât de bine i-i/ se ghilosea cu votcă/ pe picioare./ Ne conformăm,/ ne dedublăm urgent,/ sătui sunt lupii, mulțumiți păstorii./ Luceafărul ca de vânat e-n munți,/ prada se cară sincer/ cu tractorul./ De la o vreme,/ parcă-ntorși pe dos,/ organ de simț ni-e fierea. Cu rărunchii/ cum aș putea să distilez invers/ lumina ce-au băut-o/ unchii?/ Cred că adun/ și mă trezesc că scad/ din miei balade -/ restu-i pielicica./ Scad din prieteni ce mi-a fost mai drag,/ scad c-o plăcere sadică.../ Mi-e frică!/ Ce mi-a rămas?/ Un fleac de trenți, un pix?/ Am moștenit călcâiul lui Ahile./ Sofiștii nici că m-au lăsat s-ajung/ măcar pe una/ din reptile./ Alerg, alerg, alergă, alergăm/ în grup compact ori răzlețiți pe pistă./ Bate sudoarea ca o brumă-n noi/ și radiază nume de pe listă./ Se face seară iute. Chiuim,/ cine mai e, pe unde-i, să răspundă!/ Ne-ar trebui un numitor comun,/ de mai promite ceasul/ vreo secundă./ Și ne-ar mai trebui mai știu eu ce,/ (c-am fost soldat și-am stat în bivouac)/ poate gădesc și-o sârmă, oarecare,/ s-avem și-un paratrăsnet/ pe-un copac” (*Numitorul comun*). Este probabil poemul cel mai reprezentativ în care spiritul veacului e la el acasă. Discursul poetic are un caracter profund referențial și rămâne inconfundabil chiar și prin unele neglijențe de stil.

Volumul „Vreau să distrug uniVersul” se încheie cu un simbolic „Noli me tangere” ca un epitaf la întreaga creație a poetului plecat în „lumea umbrelor”: „De mine-s sătul/ peste cap./ Viața prin pâclă rânjește./ Picioarul mi-a amorțit./ Cine pe cine/ iubește?/ Ca la corvoadă. Atent./ Sculele cad. (E-o părere.)/ Inefabilu-i fără soroc/ pe cârja lui/ nevermore./ Vreți să mă duc? Am plecat./ Pute hotarul arhaic./ M-am plictisit să vă mint./ Leoarba duhnește./ Atavic”.

ANASTASIA ROMANOVA
Academia de Studii Economice din Moldova

JURNALUL PORTUGHEZ **AL LUI MIRCEA ELIADE:** **VALOAREA DOCUMENTARĂ ȘI LITERARĂ**

REZUMAT

Articolul analizează și evidențiază valoarea documentară și literară a *Jurnalului portughez* de Mircea Eliade. Structurat ca o autoconfesiune, acest text alcătuiește un portret inedit al autorului. *Jurnalul* scoate în evidență un moment de criză a identității eului. Evenimentele care se produc la nivel social: războiul, criza civilizației și a valorilor ei, sunt trecute prin filtrul reflecției în relație cu cele personale – boala și moartea soției, pericolul pierderii echilibrului interior.

Cuvinte-cheie: Mircea Eliade, *Jurnalul portughez*, memorii, documentar, cronologie.

World-known Romanian theorist of religion and fiction writer Mircea Eliade (1907-86) served as a diplomat in Portugal during the years 1941-45. As Press Secretary, Eliade had to sign all kinds of articles and reports for the home office about political activities and tension in Portugal, to write about Romanian culture in Portuguese journals, and to participate to dinners and public ceremonies.

As usual throughout his life, Eliade kept in Portugal a detailed journal. The value of this text cannot be overstated. The biographer will find it the most reliable source of facts for these years of Eliade's life. The literary historian will prize it for the information it provides on the background of the books Eliade published during the war. For historians of religions, most precious is what this journal reveals about the inception of his two major works in the field, *Patterns in Comparative Religion* and *Cosmos and History*, and the importance he assigned to them. But for anyone who wants to gain insight into the enigmatic and multifaceted personality of Mircea Eliade, this *Portugal Journal* will be a treasure.

The *Portugal Journal* is written, like all of Eliade's journalistic, autobiographical and fictional works, in his native Romanian language.

It should be pointed out that this portion of the *Journal*, unlike previously published volumes, is not a matter of selections made by the author. The American researcher of Eliade, professor Mac Ricketts describes this journal as neatly written manuscript [1, p.57]. He suggests that it was transcribed, at least partially, and in fact Eliade states in

one place that he was writing on loose sheets and copying them later into the notebooks, while several times he mentions transcribing or elaborating from travel notebooks. Some portions of the journal appear *not* to have been copied [2, p. 350]. The pages are numbered consecutively. The author did not write the journal for publication, and he did not imagine at the time that he would ever publish anything from it but selections – and those only after he had reached the age of sixty. Why he did not do so, he never said [1, p.87]. The fact that this volume is unabridged and that it was not edited for publication cannot be over-emphasized, since Eliade cannot be suspected of deliberately withholding something from the public, as could be the case in his other published journals and autobiographical volumes.

Due to different reasons, which we are not going to focus on now, the *Portugal Journal* was published firstly in Spanish, and only later in English and Romanian.

As the *Portugal Journal* is the only one of Eliade's journals to be published in its entirety, unedited by its author, in it Eliade writes frankly about things that he could never bring himself to make public, including his relationship with the Iron Guard, his problems with hypersexuality, and his religious. This journal is fascinating to read because Eliade invites the reader into the interior of his troubled mind. The journal is replete with existential pathos, anxiety, loss, fear, danger, suffering, sorrow, and happy moments.

But the main topic of the *Portugal Journal* is the Second World War.

Although Eliade wrote in several places in the *Portugal Journal* [3, p.127, 145, 254] that he was deliberately avoiding mention of the war, it was, of course, impossible for him to do. Entries of this sort are relatively few for 1941 and 1942. As the war continued, he became increasingly pessimistic about its outcome and aftermath. He confirms, that not his personal case concerns him. What makes him tremble, is the nothingness he sees ahead of him.

Eliade, as we see, was subject to moods of deep despair. The war was the principal impetus for these moods. Late in 1942 he writes that the only one thing he cannot accept, cannot assimilate, is the tragedy of his nation. His despair finds its source mainly in this Romanian destiny [3, p.53].

Throughout 1943 the *Journal* abounds in references to the war. In one of his longest and most bitter commentaries on the war, dated 7 June 1943, he says that in the apocalyptic struggle, his country has very little chance of surviving. In his opinion, that time Romania and even the Romanian people were passing through the greatest crisis in their existence [3, p.85].

Eliade's journal for 1944 contains only a few entries concerning the war; he insistently tries to avoid mentioning any military event. In January he wrote: "My disgust for history has grown so much that almost nothing happening in the world today interests me any longer. Since the first of January I haven't touched a newspaper, haven't read single communiques from the war" [3, p.102].

One last entry from 1944 pertaining to the war deserves to be noted: "Looking out my window, observing the beauty of the night - I was suddenly reconciled to the war, to the catastrophe, to the end of the Europe I have known and loved. The destructions of war have a meaning; they fulfill a role in the universal equilibrium. War - like death

in the individual case - corresponds to the other cosmic act<...>: regression into the primordial amorphous state, where everything is lost in everything else, merging into unity..." [3, p. 113].

Thus, Eliade finds a "cosmic meaning" in the otherwise meaningless historical events of the past five years.

Another sad event happened during Eliade's stay in Portugal - his wife got ill and finally died. Nina's illness (uterine cancer, although Eliade didn't know it), preoccupied him for several years, until her death on 20 November 1944 [4, p.198], [5, p.73] - and then his grief overshadowed everything else for several months.

"I'm thinking of writing a life of the Mother of the Lord - voeux for the healing of Nina" [3, p.138], "<...>Hard night with Nina. The important thing is that I stay calm and optimistic. When I feel attacks of nerves coming on, or a darkening of my mind, I say to myself <...>'The Mother of the Lord'" [3, p.139].

Forty days after her death, Eliade arranged for a requiem at the church across the street from their apartment, which was dedicated to Our Lady of Fatima. *Both of us*, he writes, "had boundless faith in the Lord's Mother of Fatima. In the eight months of her illness, whenever there was a service at Fatima, I told Nina to pray - and she did. On 13 October, when the ceremony with the candles began, Nina watched from her bed and we both prayed" [3, p.143].

Soon after her death, Eliade recorded that he couldn't read anything but the Bible. The intensive Bible reading continued until as late as 11 April 1945. On 6 January he noted: "As often as I can, I pray. And I believe" [3, p.138].

The most remarkable religious activity undertaken by Eliade was a pilgrimage to the shrine of Our Lady of Fatima, some ninety miles north of Lisbon, in March [2, p.367] - for the repose of Nina's soul, and on his own behalf. But the pilgrimage seems to have done little to banish Eliade's melancholy [4, p.198].

Nina's death on 20 November 1944 brought the *reality* of death to him as nothing else had. On 23 December he expressed himself on the subject in more personal and dramatic terms: "For several years my hope and my despair have had their sources in the reality of the spirit and in life after death. The awful nihilism that sometimes comes over me is unleashed in the moment when I doubt there is anything beyond< ...>I must believe that we both will rise, in our bodies. Only in this way can Nina's sufferings possibly be redeemed: physically, so we may experience the joys we might have had and didn't have" [3, p.142].

The keyword that defines Eliade's feelings is *despair* : "I'm in despair whenever I see ahead of me no alternative: more precisely, when I feel that whatever I do, the result will be despair. I can endure more easily the past, despite all its horrors. When Nina's departure overwhelms me, I still see a way out of the suffering: my own death and our meeting again" [3, p.173].

Eliade Feels guilty for being egocentric - as he called himself for keeping thinking about Nina all the time, for neglecting the world catastrophe in which tens of thousands of persons are losing their lives daily, when cities are being annihilated and nations devastated. He realizes his duty - the duty of writer and of scientist: "Melancholy or

despair, torpor or temptation, whatever may be—my duty is to work, to write the several books I've begun or planned" [3, p.175].

Eliade reads his wife's death as an act of God "to make me think in a creative way, that is, to facilitate my salvation". The only sense that Eliade sees in Nina's death is *initiatic*: her sufferings should show him the direction to move towards. This idea he expresses quite emotionally: "Nina was taken for my sins and for her salvation. God willed to take her, in order to cast me into a new life - of which, now, I still know nothing" [3, p.179].

Really, after her death Eliade decides to immigrate to France. The stay in this country will make him world known scientist. Without Portuguese period this dramatic transformation could be hardly possible.

But the significance of the book lies not only in the many facts and much information useful for understanding the author that will be found there, but also in its literature value. In *Portugal Journal* Eliade makes a creative experiment in diary genre.

A well-written private diary (or *intimate journal*) was one of Mircea Eliade's favorite forms of literature. In his own journals he often mentions reading such a book for pleasure. There is no doubt that he assigned an important place to journal writing within his numerous and varied activities as an author. Throughout his life, with the exception of only a few years, he faithfully recorded his activities and thoughts in notebooks.

So, journal form as his preferred genre became an area of his literature experiment. Traditionally, every journal entry contains an indication of time when it was written. Eliade's *Portugal Journal* has more sophisticated temporal structure. His grief over the loss of his beloved wife defines a special character of *chronology*. After Nina's death practically every comment will be marked by indication of period of time passed after this tragic end. So we can observe a system of *double chronology*.

29 December: Forty days since Nina's passing.

20 January: Two months since Nina's passing. In the past several days, a terrible sadness. Nothing to be done. 164

20 February: Three months.

20 April: Five months since Nina's departure. Hard morning.

20 August, nearing the end of his Portuguese sojourn: "Nine months since Nina's departure. One of the saddest days I've had since then" 223

So, we can observe the system of parallel calendars, general and personal one.

Remarkable is the fact that sometimes general calendar is replaced by personal. In these cases entries have no indications of date (only typographical sign *). Date indication is replaced by indication the time passed after Nina's death. So, an entry from April: "Five months. At night, sitting on the terrace, I think again about Nina. I'm sure that my neurasthenia is due, in large part, to her sufferings". Or an entry from May: "Six months since Nina's departure". This entry continues by remembering the party some years ago when Nina felt well, describing details of the party ...

Some entries with indication of the time passed after Nina's death contains Eliade's dreams and memories that only increase their untemporality: So, Eliade writes that he can't remember anything from his dream of last night except Nina's words: "I am your

bride and you are my dearly beloved bridegroom. The world tries to separate us, but even oblivion binds us” [3, p.211]. Or he is remembering “all the phases of Nina’s illness struggling harder and harder with melancholy” [3, p.213].

These and other examples allow us to speak of *dominating* nature of personal chronology.

Eliade sometimes chooses another starting point for his personally chronology. It can be:

The date when Nina become ill: “It is one year today since Nina became ill ... I remember the date so precisely because we had been to Estoril to celebrate Brutus’s birthday. It was the last social event in which Nina took part in good health. Until July we went to several diplomatic dinners and dined with friends, and we were obliged to give a few luncheons—but Nina was sick” [3, p.187],

The date when they left Oxford: “On this day four years ago, we had finished our preparations for leaving England. I remember now, hour by hour, those last days in England” [3, p.178],

The date of starting their romance: “Twelve years ago, on 25 December 1932, my friendship with Nina, which had lasted for several months, was transformed suddenly into love” [3, p.143],

The date of their engagement: “Eleven years and eleven months (lacking five days) since our engagement” [3, p.158].

So, temporal structure of the *Portugal Journal* is a cyclic one. In this complicated chronology we see the artistic realisation of *mythe de l’éternel retour*, the key scientific concept developed by Eliade.

Critical references:

1. Mac Linscott Ricketts, *Former friends and forgotten facts*, Chicago, Criterion Publishing, 2003.
2. Mac Linscott Ricketts, *Rădăcinile românești ale lui Mircea Eliade*, București: Humanitas, 2005.
3. Mircea Eliade, *The Portugal Journal*, preface and translation by Mac Linscott Ricketts, Albany, N.Y., SUNY Press, 2010.
4. Sorin Alexandrescu, *Dinspre Portugalia*, București, Humanitas, 2006.
5. Eugen Simion, *M. Eliade. Nodurile și semnele prozei*, București, Humanitas, 2005.

Nadejda IVANOV
Institutul de Filologie al AȘM

ARHETIPUL DUALITĂȚII PRIMORDIALE ÎN ROMANUL DE FACTURĂ FANTASTICĂ A LUI MIRCEA ELIADE

ABSTRACT

The unconscious complex anima and animus, highlighted in reference characters of the novel *Domnișoara Christina*, are expressed through their emotional and mental states, which vary depending on the level of ego domination of female characters over male characters. The novel's fantastical style involves also psychoanalytic point of view, which contributes towards a state of black wizardry, the magic of a accursed love offered by Miss Christina's ghost to Egor's male character, to which it will open the great mysteries of existence.

Keywords: archetype, anima - animus, existence, death, love.

Roman fantastic și erotic, *Domnișoara Christina*, a apărut în anul 1936. Lucrarea artistică vine direct din folclorul românesc: o poveste cu strigoi, într-o lume căzută pradă blestemului. În roman, femeia este cea care încearcă să atingă perfecțiunea prin dragoste, este femeia de pe celălalt țărm, al morții – domnișoara Christina, îndrăgostită de un muritor, pictorul Egor. Acesta înțelege treptat visul ca pe o realitate, care presupune „o achiziție a Eului, în urma unei stări extazice, în urma cunoașterii directe ori din surse care răspândesc printre oameni, cunoașterea absolută” [2, p.45]. Astfel că realitatea este acoperită de un fantastic fără lămurire și fără continuitate logică [6, p.54]. Eroi par a fi niște anexe ale mediului, observă Vintilă Horia [7, p.42], însă pe parcursul analizei ne vom convinge că însăși personajele creează atmosfera fantastică odată cu implicarea lor în rezolvarea conflictului.

Personajele masculine și oaspeții familiei Moscu, din acest roman, la prima intrare în acțiune sunt martorii unor evenimente stranii, cărora încearcă să le dea propriile explicații, considerând că printr-o atitudine pasivă desemnată vor obține respectul gazdei și o șansă de a se afirma creativ și profesional. De la prima vedere, domnul Nazarie și Egor sunt recunoscători și mulțumiți nu doar de ospitalitatea femeilor, a doamnei Moscu și a domnișoarei Sanda (în special), dar și de interesul sporit față de viața profesională a bărbaților, pe care îi laudă și-i încurajează mereu: „o glorie a științei românești”, „Ce lucruri frumoase ne-a spus domnul profesor despre Bălănoaia! Începu cu un glas puțin încântat”. Am putea în acest context să reamintim ideea lui C. G. Jung, conform căre-

ia femeia este un catalizator al creativității bărbatului doar în momentul când femeia interlocutoare este o proiecție a dorințelor bărbatului cu referire la ea. În timp ce dl. Nazarie trăiește momente de satisfacție profesională, fiind „recunoscător lui Egor că îi dă prilejul să vorbească despre meseria și pasiunea lui”, Egor, al doilea musafir, pictor, urmărește mirat atmosfera somnolentă din casa doamnei Moscu, observând că femeia, capul familiei, este dominată de un exces de plictiseală, neobservată de fiicele ei. Mai exact, el definește plictiseala fiind una stranie. Precizarea sugerează ideea că doamna Moscu, posibil, e conștientă de faptul că mâine nu se va întâmpla nimic nou, de altfel ca și ieri, și alaltăieri, și tot timpul.

Componența familiei (precizăm lipsa bărbatului) și vârsta doamnei Moscu, ne sugerează existența unei femei care și-a pierdut demult din feminitate și influență asupra bărbaților. O singură punte certă spre realitate reprezintă Sanda, pentru care Egor trăiește un sentiment de dragoste. Însăși locuința și personajele feminine pe care le vizitează bărbații, oameni cu simț artistic, sensibili la tot ce este frumos, urât și mediocru, sunt prezentate de Mircea Eliade ca fiind stranii, creând impresia că la un moment dat va izbucni un val de misticism. Doar că acest val va putea izbucni doar prin contactul emoțional și spiritual dintre personajele masculine și feminine, dintre reprezentanții lumii obișnuite și a celei învăluite în taine obscure. Deși familia ospitalieră tinde să intre bine în rolul impus de societate, ceea ce C.G. Jung numește *persona*, în unele cazuri atenția și interesul excesiv al doamnei Moscu față de dl Nazarie trădează un abuz de receptivitate și admirație. Acestea sunt atât de puternice, încât acesta din urmă simte slăbiciuni, amețeli, având senzația că pierde legătura cu lumea reală: „începu să-și simtă nădușeala rece pe umeri, pe piept, de-a lugal brațelor. Ca și cum ar fi pătruns lent într-o zonă umedă și înghețată”. Este o scenă de minut, doar o singură clipă profesorul trăiește senzații necunoscute. Luciditatea i-a fost furată pe o clipă, în schimbul bucuriilor de a fi apreciat, cum crede el, pe merit. Doamna Moscu a înțeles de la bun început dorințele și slăbiciunile fiecărui musafir: domnului Nazarie îi lipseau aprecierile și încurajările furtunoase ale unei femei, iar lui Egor – dorința de a se realiza creator printr-un tablou superb. Remarcăm că pe parcursul discuției cu dl Nazarie, oboseala stranie a doamnei Moscu trece văzând cu ochii, pe când interlocutorul ei spre finele cinei se simte tot mai extenuat. Despre un fenomen similar vorbește și Jeffeler în lucrarea *Atitudinea este totul* [4, p.109], susținând ideea psihologului Jack Canfield că persoanele care „absorb” energia prin comunicare sunt numiți oameni toxici. Cei care vorbesc mult timp cu ei pot rămâne epuizați, fără puteri de a mai gândi.

Din discuția celor doi putem observa manifestarea complexului inconștient *animus* în comportamentul doamnei Moscu. Ea cucerește nu doar atenția lui Nazarie, dar îl lasă și fără personalitate, obosindu-l cu discuții, emoțional mai târziu inapt chiar și pentru a-și defini frumos o simplă senzație de oboseală. În acest context, amintim că C.G. Jung, în studiul său *Două scrieri despre psihologia analitică*, afirmă că „*animusul* izbucnește să pună în locul unui om adevărat opinia despre el” [5, p. 236]. Astfel că dl. Nazarie a uitat definitiv *de sine*, de cine este el cu adevărat, trăind o nouă personalitate, în funcție de opiniile doamnei Moscu. Păcat că noua construcție nu durează atât de mult, lăsându-l prin brusca încetare și revenite la realitate cu un sentiment de adâncă

insatisfacție. „Femeile intelectuale au scopul să-l supere pe bărbat, iar asta le face tot mai dependente de *animus*” [5, p. 236].

Comportamentul domnului Nazarie i-a neliniștit pe unii, iar doamna Moscu se mulțumi doar să-și lipească palma de frunte, fără să mai rostească un cuvânt. Simina urmărea cu mare băgare de seamă scena, ca și cum auzise undeva de așa ceva, iar acum „parcă se trudea să descifreze o taină. Era o preocupare adâncă, nemulțumită, dincolo de copilărie”. Fetița parcă participă la un act repetat într-un act de inițiere involuntară a oaspeților în misticism. Acest lucru se întâmpla cu orice bărbat ce venea în palatul doamnei Moscu. Spre finele romanului, în scenă apare un nou personaj masculin, medicul, solicitat s-o consulte pe Sanda. Inițial urmează aceeași strategie de confruntare. Doamna Moscu întâlnește invitatul cu solemnitate: „Domnul doctor Panaitescu, un foarte destins om de știință”. Însă atmosfera somnolentă persistentă îl uimește: domnul Nazarie „era obosit, nervos; i se părea că visează”. (...) „Îl lovi paliditatea lui Egor, ochii lui înecați în cearcăne”. Doar că nu peste mult timp, naratorul intervine cu o imagine surprinzătoare pentru cititor, însă una așteptată pentru personaje: „Doctorul se simțea foarte obosit (...) Îl tulbură mai ales masa, oamenii aceia nervoși, bolnavi, care nu-și vorbeau decât prin cuvinte nelalocul lor (...) Nu-i plăcea nimic în camera aceasta a lui, din care tocmai atunci se mutase cineva”. Nu vom urmări defecțiunea lui psihică și emoțională până la final. El conștientizează degrabă atacul psihologic al femeilor și pleacă cât mai curând. Să remarcăm că nu orice personaj masculin are aptitudinea de a vedea o lume de dincolo, cum a făcut-o Egor. Medicul simte o repulsie față de tot ce nu este obișnuit. E ceea ce simt cei neinițiați într-o artă, cei lipsiți de viziuni creatoare. Numai creativitatea permite manifestarea arhetipului *anima*, contribuind la lărgirea viziunii asupra vieții.

Pe parcursul discuțiilor se dovedește că mai este un membru al familiei, o personalitate foarte importantă, domnișoara Christina „așa îi spuneau toți pe aici”. Este un personaj *in absentia*, dar despre care personajele vorbesc cu groază. Dintr-un interes personal, oaspeții solicită să-i vadă înfățișarea domnișoarei, despre care tot aud diferite opinii pline de admirație de la chiar prima cină în această familie. Doamna Moscu, fericită de parcă și-ar îndeplini o misiune, le prezintă camera și portretul domnișoarei Cristina. Deși aceasta (Christina) este moartă de mai bine de 30 ani, admiratorii portretului îi întâlnesc privirile ei, simțind puterea feminității, dominând atât prin chipul ce se reflectă proaspăt, cât și prin aerul de mister și proștețime persistent în cameră. „Mirosul acesta e parfumul tinereții ei, resturi miraculoase păstrate de apa ei de colonie, din abrupțul trupului ei”.

Criticul literar Corin Braga menționează că antropologii au semnalat adesea spaima oamenilor din societățile primitive la oferta de a li se face portretul sau fotografia, în ideea că imaginea ar lua prizonier sufletul modelului, atrăgându-i moartea [1, p.151]. Și moartea Christinei din romanul lui Eliade a avut loc după pictarea tabloului și succesul acestei lucrări artistice. De aici și efectul atât de puternic al tabloului, faptul că femeia pictată le pare vie bărbaților. Bărbații nu numai că îi simt vie prezența, dar, se pare, chiar tabloul participă de fiecare dată la o inițiere a bărbatului privitor în *anima* lui. Egor, pictorul, examinând creația altuia, se pomenește a fi într-o consonanță intimă cu sine

însuși. Prin intermediul acestui chip de femeie el savurează zâmbetul ei, ochii ce erau fixați anume pe el, „parcă l-ar fi ales numai pe el din tot grupul, să-i spună numai lui de nesfârșita ei singurătate”. Christina ca și cum îl asigură de unicitatea lui. Mai târziu, în rezultatul deșteptării complexului inconștient *anima*, Egor este cuprins de o frenezie creatoare. Chipul din tabloul pictat, prin această resuscitare a *animei* pictorului, îi oferă acestuia șansa de a se autorealiza profesional, provocându-i o dorință de a reproduce creator portretul: „aș vrea să încerc odată să pictez acest tablou, ... să-l pictez cum știi eu, iar nu să fac o copie...”.

Precizăm că *anima*, după C.G. Jung, se exprimă în viața bărbatului nu numai în proiecția asupra femeilor, ci și prin activitatea creatoare [3, p.89]. Astfel că domnișoara Christina, moartă de aproximativ 30 de ani, grație efluviilor de admirație față de ea a gazdelor, îl influențează, stimulându-i zelul creator, pe pictor. Acesta trăiește o explozie de energie fiind cuprins și de un sentiment de emulație creatoare, de dorința de a-l depăși pe Mircea, autorul picturii. Decizia luată atestă atât un interes deosebit față de femeia care a fost Cristina, o dorință de a-i reactualiza chipul, de a-i adăuga nuanțe mai vii, cât și față de actul propriu-zis al re-creării artistice a chipului ei într-o pictură nouă. Ultima dorință o putem interpreta ca un pact încheiat (evident inconștient) între aceste două personaje: el îi va readuce frumusețea, iar ea îi va menține puterea creatoare. Iubita lui, Sanda, unicul personaj feminin care nu pare straniu și care trăiește sentimente de simpatie și dragoste față de Egor, este nemulțumită de această idee. Simina, sora mai mică a Sandei, dimpotrivă, afirmă: „Dar lui tanti Christina i-ar plăcea să mai fie o dată pictată”. Prin intermediul portretului domnișoarei Christina asupra d-nei Moscu și Siminei se revarsă o atenție sporită din partea oaspeților celebri care le vizitează casa. E ca și cum pictura ar fi o carte de vizită a personalităților trecute pe aici, reprezentând în sine un necunoscut, care dăinuie, persistă, se realizează prin noile prezențe virile în casa lor.

Pe parcursul desfășurării acțiunii, oaspeții sunt copleșiți de informații noi și teribile despre viața și moartea Christinei, care îi uimește, îi sperie și îi înfricoșează. Această stare implică o ambiguitate interioară puternică, fiecare din personajele venite sunt silite să constate că *persona* bărbatului puternic, inteligent, neînfricoșat se clatină. Chiar și cea mai mică fată din casă, Simina, de nouă ani, le trezește groază, deoarece „îi făcea atâta putere furia unui bărbat, a unui om atât de puternic împotriva ei...” Deși este destul de mică de a pricepe astfel de lucruri, ea intuiește o mică victorie când va scoate în evidență lașitatea și slăbiciunea lui Egor, pe care acesta o pierde atât de ușor în fața unui copil. Replica ei nevinovată „Dumneavoastră sunteți bărbat, nu vă puteți speria...Ca mine, adăugă ea...” nu este chiar atât de inocentă în context.

Personajul masculin, Egor, urmează să trăiască nopți de coșmar, visând-o pe domnișoara Christina tot mai des și mai viu. După cum susține C.G. Jung, *anima* se poate exprima prin fantezii, stări de spirit, presentimente și explozii emoționale. „Un vechi text chinezesc spune că atunci când bărbatul se trezește dimineața abătut sau în proastă dispoziție este vorba de sufletul său feminin, de anima sa” [3, p.89]. Deci, visul în care i se ivește chipul domnișoarei moarte lui Egor poate fi înțeles ca o manifestare directă a complexului său inconștient *anima*. Eroina visului devine tot mai puternică și mai dominantă asupra lui, încât el simte că pierde aptitudinea de a diferenția visul de realitate.

Evenimentele din romanul *Domnișoara Christina* derulează într-un ritm tensionat, cu implicarea unor forțe de mister, prin care se relevă puterile supranaturale observate de Egor la Simina. Nu întâmplător el o detestă numind-o „om demonic”. Exprimarea atât de puternică și inevitabilă a *animei* îl face, în cele din urmă, să se simtă epuizat, distrus emoțional și psihic. Psihanalistul C.G. Jung susține: „omul nu se poate debarasa de sine în favoarea unei personalități artificiale”. În fața Siminei Egor își pierde imaginea de bărbat intelectual, rafinat în gusturi, sceptic, încrezut în sine. Psihanalistul constată că în toate cazurile obișnuite dominația *animei* asupra *personei* provoacă reacției inconștiente, capricii, afecte, angoase, criză nervoasă etc. [5, p. 221], fapt care se descoperă și în personajul lui Eliade: „Îl duceau pe brațe. În jurul lui, odăile se schimbau vrăjite. Trecu la început printr-o mare sală de bal.(...) Întâlni perechi elegante (...), care îl priveau nelămurit, mirate”.

Manifestările complexului inconștient *anima* și *animus* evidențiate în personajele de referință ale romanului *Domnișoara Christina* sunt exprimate prin stările lor emoționale și psihice schimbătoare în funcție de complexitatea și gradul de dominație de către personajele feminine a eului personajelor masculine. Motivația facturii fantastice a romanului poate implica și alte interpretări, însă tocmai acest punct de vedere, al psihanalizei, ni se pare nouă, contribuie la accentuarea unei stări de magie neagră, magia unei iubiri blestemată oferită de strigoii domnișoarei Christina personajului masculin Egor căruia îi va deschide marile taine ale existenței printr-o transgresare a timpului și spațiului obișnuit: viața este un vis, existența – o iluzie.

Referințe critice:

1. Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999.
2. Elena Dan, *Mircea Eliade. Codul navelor fantastice*, Iași, Editura Polirom, 2008.
3. Frieda Fordham, *Introducere în psihologia lui C.G. Jung*. Trad., eseu introductiv și note de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura IRI, 1998.
4. Jhon Jeffeler, *Atitudinea este totul*. Trad. de Ana Pompilescu, București, Editura Cartea Veche, 2008.
5. Carl Gustav Jung, *Opere complete 7. Două scrieri despre psihologia analitică*. Colecție coordonată de V. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2003.
6. D. Trost, *Domnișoara Christina* în revista *Azi*, nr. 26 ianuarie 1937; reprodus în „*Dosarul*” *Mircea Eliade*, vol.V (1936-1944): *Jos farsa!*, Partea a doua, cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, București, Editura Curtea Veche, 2001.
7. Horia Vintilă, *Domnișoara Christina*, în *Sfarmă Piatră*, nr. 56, 20 decembrie 1936; reprodus în „*Dosarul*” *Mircea Eliade*, vol.V (1936-1944): *Jos farsa!*, Partea a doua, cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, București, Editura Curtea Veche, 2001.

VICTORIA BARAGA

Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”

VALENȚELE CRONOTOPULUI
ÎN CONTEXTUL
DIALOGISMULUI BAHTINIAN

ABSTRACT

In the field of aesthetics, especially in the realm of literature science, the term chronotope was implemented due to the contribution of Mikhail Mikhailovich Bakhtin, the philosopher and philologist from Russia. In the context of bahtiniene theory, space-time unity parameters get specific connotations. The purpose of the article is to reveal dialogue philosophy promoted by Bakhtin and to determine the valencies that chronotope entity gets in the polyphonic system. Based on the principle of dialogism, Bakhtin develops dialogic version of ethics, aesthetics, philosophy of language, anthropology, hermeneutics, etc.. Artistic chronotope as a dialogical creature is an imaginative locus in quo in the work of art. Size of the chronotope in literature and art, in general, has an emotional coloring-value and contributes to opening the semantic spheres.

Keywords: dialogical creature, polyphony, artistic chronotope, intersubjectivity, „inseparability and unfused”.

Introducere

Relaționarea timpului cu spațiul nu este o idee nouă în istoria culturii. Tradiția antică a conștientizării relației dintre timp și spațiu o întâlnim la Aristotel, apoi este continuată de Sf. Augustin, Leibniz, Hegel etc. În secolul al XX-lea apare termenul de *cronotop*, care indică unitatea parametrilor de timp și spațiu. Apariția și înrădăcinarea termenului au fost încurajate de o seamă de descoperiri din domeniul științelor reale, care au schimbat radical concepția despre lume. În conformitate cu teoria relativității a lui Albert Einstein, timpul și spațiul sunt coordonate comune ale continuumului cu-

adridimensional. Interconectarea celor două dimensiuni o demonstrează și fizicianul Hermann Minkovski în teoriile sale.

Termenul de *cronotop* cunoaște o largă răspândire în științele umaniste: psihologie, estetică, literatură. Un aport deosebit în implementarea termenului în sfera culturii îl are Mihail Bahtin. Actualmente, creația gânditorului trezește un sporit interes. Din 1981 se organizează regulat conferințe bahtiniene în diferite centre universitare ale lumii: Brazilia, Marea Britanie, Germania, Danemarca, Israel, India, Italia, Canada, SUA, Franța, Finlanda, Mexic, Rusia etc..

Mihail Mihailovici Bahtin (1895-1975)* este un filosof și filolog din Rusia, un teoretician al culturii și artei, care elaborează un sistem filosofic în centrul căruia se află paradigma **dialogismului**. Printre operele sale pot fi numite *Probleme de literatură și estetică*, *Metoda formală în știința literaturii*, *Introducere critică în poetica sociologică*, *Despre estetica cuvântului*, *Problemele poeziei lui Dostoievski* etc. Ideile și concepțiile elaborate de Bahtin sunt deosebit de prolifiche în diferite domenii ale cunoașterii umaniste începând cu lingvistica și teoria literaturii până la psihologie, filosofia culturii și a personalității, teoria comunicației etc.

Teoria polifoniei universale

Filosofia dialogului nu este exclusiv bahtiniană, o întâlnim dezvoltată și la Martin Buber**, deși din altă perspectivă. Însă în contextul culturii moderne dialogismul este o filosofie antropologică nouă, care indică drumul dincolo de problema individuală și dincolo de cea colectivă. Conform acestei teorii principalul obiect de cercetare al științei va trebui să fie comuniunea omului cu alt om, în vederea regăsirii propriului Eu.

Pornind de la principiul dialogismului sau, cum mai este denumit de autor, cel al polifoniei, Bahtin elaborează versiunea dialogică a eticii, esteticii, filosofiei limbajului, antropologiei, hermeneuticii etc.; emite o serie de concepte noi precum polifonia, cultura populară carnavalescă sau cultura râsului (de la verbul *a râde*), cuvântul bivoc sau ambivalent, cronotopul, polisemantismul fenomenelor etc. În ultima perioadă a creației Bahtin elaborează teoria genurilor verbale, concepția „metalingvisticii”, problema „cuvântului străin” ca fenomen primordial al gândirii umaniste, ideea contextelor apropiate și îndepărtate, perspectiva „marelui timp” în sfera culturală...

Termenul de polifonie este preluat din muzică, care semnifică îmbinarea armonică a mai multor linii melodice, fără ca acestea să-și piardă individualitatea. Asamblarea polifoniei se bazează pe principiul echității armonice a vocilor. După criteriile constituirii, există polifonie imitativă, contrastantă (a contrapunctului) și a vocilor secundare (de rezonanță).

Concepția dialogismului polifonic se întemeiază pe filosofia antropologică a lui Bahtin, care relevă natura dialogică a conștiinței umane, a relației cu alții, a vieții însăși. La baza entității umane se află o relație interumană, interindividuală. Potrivit lui Bahtin individualitatea umană este irepetabilă și accesarea la această lume inestimabilă poate fi realizată doar prin mijlocirea dialogului.

Sensul operei sale constă în relevarea condiției ontologice a existenței Eu-lui. Din cercetarea bahtiniană rezultă că doar postura dialogică a ființei umane permite accesul

la o viață autentică, respectiv, la sursa vitală.

Una dintre concepțiile prioritare în creația sa este ideea de *inseparabilitate și necontopire*. Adică, polifonia vocilor poate fi realizată doar păstrându-se linia individuală a vocii fără însă, a le separa totalmente, iar, pe de altă parte, menținându-se climatul armoniei și unității, totuși fără a contopi aceste voci. În acest diapazon între armonia unității universale și irepetabilitatea particulei se desfășoară palpitarea vieții.

În spațiul exegezei literare, Bahtin implementează conceptul de roman polifonic, al cărui trăsătură constă în interacțiunea unei multitudini de voci ce-și păstrează neștirbită particularitatea conștiinței și independența manifestării. Dacă în romanul tradițional, monologic domină lumea conștiinței auctoriale, care relatează despre personaje și lumea lor, concluzionând din perspectiva omniprezenței; romanul polifonic vine cu o perspectivă nouă, în care se revizuieste raportul dintre autor și personaj în direcția dialogului dintre aceștia, personajul este lăsat să polemizeze, să se prezinte din diferite perspective, să reflecte asupra altor personaje. Deoarece nu mai are o poziție autoritară, autorul nu-și impune propria concepție, ci are drept scop să scotă în vileag opinia personajului, adică a „cuvântului străin”. Romanul nu are un centru ideologic clar definit, ci se coagulează din „perspectiva Celuilalt”. Romanul polifonic se constituie din interferența și coexistența mai multor lumi, consecutiv, mai multor concepții privind adevărul, care niciodată nu este definit, dar spre al cărui orizont tind participanții dialogului. Urmărind dialogul conceptual, Bahtin constată că ambianța ideologică a romanului nu este unitară: polemica nu dă naștere adevărului, ci doar se apropie de el, iar acordul, păstrând caracterul dialogal, nu duce la neutralizarea vocilor. Ideea de adevăr „în sine” există însă din perspectiva existenței umane, el niciodată nu este unic și impersonal, spre el se tinde prin prisma dialogului intersubiectiv. Totuși Bahtin pornește de la a concepe opera artistică ca pe un tot întreg, deși vede variante de constituire ale întregului. Analizând romanul lui Dostoievski [1], afirmă că autorul reușește să elaboreze principiul polifonic de alcătuire a întregului. Adică, gradul de unitate oarecum transcende domeniul gnoseologic.

Dialogismul bahtinian decurge din concepția despre om, care este *nefinit și nedefinit*. A fi nefinit pentru Bahtin nu este o deficiență, dimpotrivă este un indice al posibilității de perfecționare și, prin aceasta, a șansei de a fi viabil. Ființa umană este concepută într-o nouă dimensionare: cea a deschiderii spre Univers. Omul niciodată nu coincide cu sine însuși, cu siguranță are ceva, care nu se încadrează definirii exteriorizante, își dezvăluie însă adevărata ființă doar în momentul liberei autodimensionării verbalizate. Mai mult, tocmai această necoincidență cu sine sau extrapoziționare, este condiția evoluției, doar ea facilitează găsirea vieții autentice. Deoarece societatea solicită unitatea conceptuală, individualizarea personalității se realizează nu în domeniul social, ci în cel al conștiinței deschise spre comuniune dialogică. Universul însuși este nefinisat, adică nesolidificat, viu și liber, iar prin aceasta deschis viitorului și omului. Poziție filosofică ce denotă un neclintit spirit optimist.

Pentru Bahtin dialogul nu este o modalitate de a transmite informația, ci însăși natura conștiinței umane. Omul este conceput ca *ființă dialogală*: a fi înseamnă a comunica dialogic[6]. Dialogul este condiția ființării: persoanei, sistemului. Pentru structura ființei umane este mult mai important să poarte un dialog, decât conținutul acestuia. Dialogul se naște nu din nevoia de a face un schimb informativ, de a transmite, de a primi, aceasta

va fi o funcție ulterioară, ci din necesitatea firii umane de a se referi semenilor săi.

Funcția primordială a dialogului este ontogenetică. Capacitatea de a dialoga cu Celălalt dezvoltă aptitudinea de a vorbi cu sine însuși. Omul evoluează doar în măsura în care își dezvoltă potențialul dialogic. În contextul filosofiei bahtiniene monologul nu este altceva decât o specie a dialogului. Fundamentul monologului are o structură dialogală. Deși, la prima vedere, monologul pare a fi reflecția unei singure persoane, de fapt, este o replică a unui dialog ascuns, a unui dialog de proporții mult mai mari. Această concepție este dezvoltată în cartea sa *Probleme de literatură și estetică* [2].

În conștiința dialogică umană orișice gând se dezvoltă prin confruntarea mai multor voci. Substratul profund al conștiinței este constituit pe formula „opозиțiilor binare”. Aceste voci sunt individualizate, au densitate, elasticitate, adică exprimă integritatea ființei. Conștiința dialogală presupune o inteligență lucidă și nu trebuie confundată cu stările patologice precum halucinația, delirul, dedublarea personalității. Dacă un dialog real este policentric, în conștiința unui individ devine monocentric, cu alte cuvinte are loc monologizarea dialogului. Tendința conștiinței este să monologizeze alte voci sau cum le denușește Bahtin, „cuvântul străin”, apoi acesta fiind asimilat, conștiința intră în dialog cu alte voci străine. Ideea conștiinței dialogale este prezentată în mod desfășurat în studiul sau *Despre estetica cuvântului* [3].

Conform lui Bahtin, în primul rând, stratul interior al conștiinței este dialogic, apoi structura stratului exterior. Doar menținerea legăturii permanente cu stratul interior al conștiinței facilitează fluxul unei conștiințe neîntrerupte. Stratul exterior al conștiinței îl exprimă pe cel interior printr-un lanț de simboluri. Limbajul conștiinței periferice în vederea capacităților sale limitate poate să denatureze conținutul subconștientului. Bahtin pune problema delimitării limbajului nonverbal al stratului interior al conștiinței, care funcționează după alte legitiți decât cel al conștiinței exterioare.

Recunoașterea policentrismului extrapersonal predisune conștiința umană spre dialogare, fie ea exterioară sau interioară. Una dintre marile erori ale omului este perceperea monocentrică a lumii, adică din perspectivă personală. Proiectarea monologică a lumii denotă deja un model al lumii foarte îndepărtat de cel al realității. În sistemul bahtinian termenul de *monologism* semnifică pierderea capacității de deschidere spre a dialoga cu Celălalt. O gândire abstractă, searbădă și privată de semantismul ambivalenței, degenerază în monologism, care se poate manifesta atât la nivel individual, cât și la nivel colectiv. Deoarece nimic nu există prin sine însuși, nicio ideologie monologistă nu e viabilă. Niciun sistem cultural nu se poate constitui în afara comuniunii intersubiective, care este condiția ineluctabilă a existenței. Gândirea polifonică pătrunde în straturile profunde ale subconștientului, care nu sunt accesibile perspectivei monologice.

Filosofia bahtiniană se află în opoziție cu logica formală. Dorința de a echivala dialogismul cu dialectica hegeliană este tentantă. Însă o privire mai atentă dezvăluie o fundamentală deosebire. Dialogul se realizează între voci personale, este o comunicare intersubiectivă, emoțională, pe când dialectica operează cu abstracțiuni, deșertate afectiv.

Metodele de cunoaștere sunt abordate și ele de către Bahtin, ținându-se cont de vitalismul gândirii polifonice. Dacă analiza și explicația ca metode ale cunoașterii empirice cercetează lumea obiectivă, adică cea a obiectelor statice, apoi metodele cunoașterii

umaniste se întemeiază pe interpretare și înțelegere, constituite ca un dialog intersubiectiv, în care se implică factorul afectiv. Intersubiectivitatea nu este un capriciu, dar o deschidere spre o lume ce nu se înscrie în parametrii gândirii euclidiene, bazată pe modelul monologic al determinismului.

Bahtin propune o metodologie nouă bazată pe paradigma dialogismului umanist, potrivit căreia receptarea nu se limitează la perimetrul Eu-lui, ci ia în considerație relația Eu-Tu. Dialogismul este o perspectivă de cunoaștere a lumii de pe poziție antropologică: a dimensiunii afective a ființei umane, care se distinge după criteriul profunzimii și nu după cel al exactității. Receptarea umanistă, ineputabilă prin natura sa polifonică, pune bazele noilor valori culturale: religioase, etice, estetice.

Una dintre importantele concepte ale sistemului filosofic bahtinian este ideea relativității, care susține și completează viziunea polifonică a lumii. Principiul relativității contribuie la constituirea unor categorii precum extrapoziționare, bivocitate, poziție semantică, umor, ambivalență, autoconștiință etc. Concepția dialogistă, bazată pe noua dimensionare și relaționare, exprimă profunzimea existențial-ontologică a esenței ființei umane.

Cronotopul artistic

Termenul de *cronotop*, care remarcă unitatea parametrilor spațio-temporali spre a indica o valoare semantică, înscriindu-se în contextul sistemului polifonic bahtinian, obține alte conotații. Utilizarea termenului a fost încurajată de o seamă de descoperiri din domeniul științelor reale și umaniste. Însă caracterul indisolubil al spațiului și timpului s-a înrădăcinat în domeniul estetic, în special, pe tărâmul științelor literare.

Deși Bahtin face trimitere la teoria relativității a lui Albert Einstein și la concluzia fizicianului precum că timpul este cea de-a patra dimensiune a spațiului, totuși termenul este adoptat cu sens figurativ. Ba mai mult, Bahtin nu pregetă să afirme că între cei doi parametri timpul deține un rol diriguitor în colaborarea cronotopică: „În literatură, cronotopul are o importanță esențială pentru *genuri*. Se poate afirma deschis că genul și variantele lui sunt determinate de cronotop; totodată, în literatură, timpul constituie principiul de bază al cronotopului. Cronotopul, ca o categorie a formei și conținutului, determină (într-o măsură considerabilă) și imaginea omului în literatură; această imagine este întotdeauna esențialmente cronotopică.” [2, p. 295]. Mai apoi susține: „cronotopul, ca materializare principală a timpului în spațiu, constituie centrul concretizării plastice, al întregului roman” [2, p. 482].

Deci contrar ipotezei oficiale a lui Einstein, care privește spațiul drept coordonată dominantă, Bahtin dă prioritate timpului, considerându-l creator al spațiului. Spațiul contribuie la desfășurarea timpului, îl face vizibil. Dar însuși spațiul devine cognoscibil și măsurabil doar datorită timpului. Cronotopul constituie o modalitate ce permite perceperea timpului și raportarea acestuia la lumea spațială.

În filosofia bahtiniană și, respectiv, în științele literare, conceptul de cronotop este altoit cu sens metaforic. Cronotopul literar nu se reduce la parametrii fizici, deși nici aceștia nu sunt neglijați, ci presupune o dimensiune artistică. „În *cronotopul literar-artistic* are loc contopirea indicilor spațiali și temporali într-un ansamblu inteligibil și concret. Timpul, aici, se condensează se comprimă, devine vizibil din punct de vedere artistic;

spațiul însă se intensifică, pătrunde în mișcarea timpului, a subiectului, a istoriei. Indiciile timpului se relevă în spațiu, iar spațiul este înțeles și măsurat prin timp. Intersectarea seriilor și contopirea indiciilor constituie caracteristica cronotopului artistic”[2, p. 294].

Cronotopul artistic exprimă o modalitate de a reprezenta legătura indisolubilă dintre timp și spațiu. El este climatul desfășurării imaginative a evenimentelor. Timpul este purtătorul unduirilor afective, care se înfățișează prin figurația spațială. De aceea cronotopul contribuie la constituirea imaginii literar-artistice. Structura cronotopică modelează universul romanesc, contribuind la actul creației artistice exprimate prin imagini. Fiecare mesaj, semantic prin natura sa, pentru a fi receptat de noi, trebuie să obțină o formă semiotică, exprimată prin sunet, culoare, cuvânt etc. pe care s-o vedem sau s-o auzim. Prin urmare, orișice imagine literar-artistică posedă dimensiuni cronotopice. Astfel, cronotopică e însăși limba, structura internă a cuvântului. Hotarele cercetărilor cronotopice depășesc domeniul literaturii și, chiar, al culturii.

Cea ce-a doua funcție a cronotopului constă în dezvoltarea structurii spirituale. Din perspectiva lumii românești, cronotopul este poarta spre sfera semantică: „Fără această expresie spațio-temporală nu este posibilă nici cea mai abstractă gândire. Prin urmare, orice intrare în sfera sensurilor se face numai prin poarta cronotopilor”[2, p. 490]. Dimensiunea cronotopică în literatură și în artă, în general, posedă o coloratură emoțional-valorică.

Bahtin distinge un timp ciclic al aventurii în romanele medievale, un extratimpierarhic și vertical al lumii dantești sau o extindere spațio-temporală, orizontală la Rabelais.

Deoarece cronotopul indică o coordonată a esenței ființei, cronotopi sunt tot atâtea câte entități și fenomene. Există cronotopi de diferite calificări, capacități sau amplitudini. Avem cronotopurile genurilor sau speciilor literare. Fiecare temă, subiect sau motiv își are cronotopul său. Unele motive tind mai mult spre parametrii spațiali ai materialității grosiere, precum cronotopul drumurilor, al scârilor, al cetății etc., pe când altele mai mult spre calificările afective ale timpului, cronotopul naturii, a idilei. Cronotopurile de proporții mai mari pot include pe altele mai mici. „Cronotopii se pot încorpora unul într-altul, ei pot să coexiste, să se împletească, să se succedă, să se compare, să se confrunte sau să se afle în raporturi și mai complexe”[2, p. 484].

Ceea ce este distinctiv în concepția lui Bahtin, e că raportul dintre cronotopuri, ca imagini ale individualităților, este și el dialogic: „Caracterul general al acestor interrelații este dialogic (în sensul larg al termenului)”[2, p. 484].

Există complexe dialogale în cadrul universului romanesc. Autorul delimitează atmosfera spațio-temporală a straturilor creației, astfel există un cronotop al autorului, unul al naratorului și altul al diegezei. Aceste straturi, deși au structura sa individuală, comunică între ele, stabilind un dialog naratologic. „Lumea reprezentată, oricât de realistă și veridică ar fi, nu poate fi niciodată identică din punct de vedere cronotopic cu lumea care reprezintă, cu lumea în care se află autorul-creator al acestei reprezentări” [2, p. 488].

Teoreticianul rus, de asemenea, pune accentul pe existența unui climat spațio-temporal al emițătorului, dar și al receptorului. Se stabilește o relație dintre complexul temporal al operei artistice și timpul receptorului, dialogul acestor cronotopuri creează un efect nou, de rezonanță. „El (dialogul) intră în lumea autorului, a interpretului, în lumea ascultătorilor și cititorilor.” [2, p. 484].

Timpul care reprezintă întră într-o relație dialogică cu timpul reprezentat. „Autorul-creator se deplasează liber în timpul său: el își poate începe povestirea de la sfârșit, de la mijloc sau din orice moment al evenimentelor reprezentate, fără a altera însă cursul obiectiv al timpului în evenimentul reprezentat.” [2, p. 486].

Rețeaua cronotopică este sfera deschiderilor semantice, pe care le oferă opera artistică prin interferența dialogică.

Același principiu polifonic este extins și în privința relațiilor interculturale. În cazul impactului dialogic a două culturi, acestea nu se amestecă omogen, deși se îmbogățesc reciproc, ci fiecare își păstrează unitatea și disponibilitatea spre comuniune. Filosoful introduce termenul de *marele timp*, pe care îl concepe ca pe o „cronopolifonie” ce permite o vedere asupra culturii din perspectiva trecutului și a viitorului. Dacă „timpul mic” reflectă sensuri culturale, „marele timp” presupune „dialogul culturilor”.

Concluzii

Filosoful și esteticianul Mihail Mihailovici Bahtin este o figură reprezentativă a epocii postmoderne, care pune problema cunoașterii ființei umane prin descoperirea și dezvăluirea funcției sale dialogale. Saltul paradigmei umaniste deschide noi perspective în domeniul teoriei cunoașterii, eticii, esteticii, teoriei artelor și a altor experiențe spirituale. Creația lui Bahtin se înscrie de minune în *Marele timp* – concepție ce exprimă un complex dialogal culturilor.

Autorul preia din domeniul muzicii termenul de polifonie, care exprimă îmbinarea armonică a mai multor linii melodice, fără ca acestea să-și piardă individualitatea. Cercetătorul Bahtin creează sistemul său de receptare a lumii, care se bazează pe paradigma dialogului, astfel vorbește de o formulă dialogică a eticii, esteticii, filosofiei limbajului, antropologiei, hermeneuticii etc. Filosoful introduce concepte și termeni noi, care extind sfera gândirii: polifonia, cultura carnavalescă, cronotopul, cuvântul bivoc etc.

Filosofia antropologică a lui Bahtin dezvăluie natura dialogică a conștiinței umane. Entitatea umană este irepetabilă, iar cunoașterea acestei lumi inedite poate fi realizată doar prin mijlocirea dialogului, care creează o punte spre existența autentică.

La baza teoriei polifonice se află concepția comunicării intersubiective a oamenilor în societate. Bahtin pornește de la ideea că fiecare om este o persoană irepetabilă, de aceea dialogul este cea mai optimă modalitate de regăsire, de dezvoltare și de cunoaștere a naturii ființei umane.

În contextul acestui sistem filosofic al lui Bahtin, fundamentat pe principiul dialogismului se înscrie și conceptul de cronotop. Spre deosebire de teoriile din fizică, care încadrează timpul în prelungirea coordonatelor spațiale, Bahtin dă prioritate timpului. Prin prezentarea modelelor temporale, Bahtin indică deschiderea spre dialogarea cu alte dimensiuni temporale.

Cronotopul artistic este un calificativ metaforic, care exprimă spiritul evenimentelor imaginate. Dintre cele două dimensiuni ale cronotopului, timpul posedă o funcție diriguitoare și structurantă în constituirea imaginii literar-artistică. Orișice imagine literar-artistică posedă coordonate cronotopice. Autorul ilustrează cum în spatele ființelor, obiectelor, fenomenelor se află un suport energetico-cronotopic, care indică drumul spre

o gândire autentică. În domeniul artistic, dimensiunea cronotopică exprimă o încărcătură afectivă, care alimentează imaginea.

În universul romanesc, descoperim o întreagă rețea cronotopică, realizată de spectrul dialogal. Reflectarea dialogului cronotopic în opera de artă înfățișează un univers în toată splendoarea lui vitală. Bahtin menționează și importanța dialogului dintre emițător și receptor. Situația extrapozițională a receptorului îi poate deschide operei orizonturi spre viitor, dezvăluindu-i sensuri și rosturi. Meritul cronotopului bahtinian constă în disponibilitatea de a dialoga atât cu Altul cât și cu Sine. Tendința cronotopului artistic spre dialogare, conferă creației atât valoare semantică, cât și dimensiune estetică.

Referințe critice și note:

1. Bahtin, M., *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Editura Univers, București, 1970.
2. Bahtin, Mihail Mihailovici, *Probleme de literatură și estetică*, Editura Univers, București, 1982.
3. Bahtin, M., *Despre estetica cuvântului // Poetică. Estetică. Sociologie*, Editura Univers, București, 1979.

* Mihail Mihailovici Bahtin (1895, Oriol – 1975, Moscova) este un filosof, filolog și istoric al culturilor. Pune în circulație un șir de concepte din domeniul umanist, care au la bază principiul dialogismului. Bahtin consideră că omul este o ființă dialogală, adică doar prin intermediul comuniunii dintre oameni se dezvăluie trăsături inedite ale naturii ființei umane.

** Martin Buber (1878, Viena – 1965, Ierusalim) este un filosof, un gânditor religios și un teoretician al sionismului. La baza concepției sale se află relația dintre om și lume. În cartea „Eu și Tu”, Buber distinge două forme de relaționare a omului cu celelalte persoane: Eu-Tu și Eu-Celălalt. În primul caz este vorba de o comuniune bazată pe reciprocitate, egalitate, deschidere și prezență continuă, în cel de-al doilea caz nu avem aceste trăsături de comunicare. Buber îl concepe pe Dumnezeu ca un Tu etern, iar relația Eu-Tu poate fi realizată doar prin intermediul oamenilor, animalelor, naturii sau prin operele de artă. Legile biblice sunt doar receptarea lui Dumnezeu, care i s-a deschis omului în dialog. Omul nu poate să se afle în permanenta relație Eu-Tu, dar cel care trăiește doar în raportul Eu-Celălalt nu este Om.

OXANA DIACON
Institutul de Filologie al AȘM

LECTURA SOCIO-ISTORICĂ A TEXTULUI LITERAR. ȘCOALA DE LA VINCENNES

ABSTRACT

Any literary text is a modality to reflect – in terms of art – social environment. Literary work as a creative product becomes one of the forms of society self-expression. Numerous theorists researched the issue of transforming social movements into art fiction as well as different approaches to this correlation. Social critics as one of the most recent approaches propose to analyze *why* and *how* social events are transformed into linguistic ones. The School of Vincennes promotes the conception of social critics and develops methods of „inner reading” in social and historical terms.

Keywords: Vincennes, social environment, self-expression.

Opera literară este una din formele de expresie a societății. Ea nu poate fi examinată în afara contextului social întrucât «orice creație artistică este și practică socială» [1]. Mai mulți teoreticieni s-au preocupat de modalitățile prin care fenomenele sociale se materializează în planul ficțiunii și au încercat să descrie această corelație din diverse perspective. Sociocritica își propune să analizeze *de ce și felul în care* are loc convertirea faptelor sociale în fapte de limbaj, sarcina ei constând în restabilirea legăturii dintre text și contextul în care este produs.

Chiar dacă a existat ca disciplină ceva mai mult de patru decenii, metodele ei au fost practicate și mai înainte. Sociocritica este strâns legată de numele lui Claude Duchet și de studiul său *Pour une socio-critique ou variations sur un incipit*, publicat în *Littérature*, nr. 1, 1971. Această perspectivă de interpretare a textului literar ia naștere în plină epocă structuralistă și formalistă și în timpul în care se consacrau nume precum Lukács, Lucien Goldmann, Louis Althusser, Jacques Lacan. Investigațiile efectuate inițial au urmărit mai mult critica socialității, pe când studiile ulterioare au demonstrat că de fapt „prefixul «socio» a eclipsat dimensiunea «critică» sinonimă a judecății și evaluării exclusiv critice” [2].

Conștient de faptul că interpretările sale vor avea de înfruntat un val de critici, Claude Duchet își începe studiul cu un avertisment: „Nu este sigur că termenul de sociocritică [...] va putea fi spălat de orice ambiguitate.” [3, p.177]. Neînțelegerile se explică prin multitudinea de definiții care au urmat, articolul generând un adevărat reviriment teoretic

cu direcții și școli, în funcție de direcția de cercetare. Astfel distingem:

- **Școala de la Vincennes** care optează pentru o lectură socioistorică a textului, avându-și ca exponenți pe Claude Duchet, în jurul căruia s-au grupat Isabelle Tournier, Stéphane Vauchon, Patrick Maurus, Xavier Bourdenet, In-Kyoung Kim, Roseline Tremblay, Pierre Barbéris;

- **Școala de la Montpellier**, în frunte cu Edmond Cros, care privilegiază studiul lingvistic al textului literar și pledează și pentru reabilitarea subiectului cultural;

- **Școala de la Montréal**, cu cercetători precum Marc Angenot, Régine Robin, André Belleau, Gilles Marcotte, preocupați îndeosebi de condiția discursului social, de considerațiile și tipologia subiectului (subiect anonim, colectiv, ...).

Exponenții Școlii de la Vincennes concep sociocritica ca pe o „sociologie a literarității” [4, p.183] care cercetează confluența esteticului cu socialitatea. Textul literar „degajează amprenta socială oricât de disimulată ar fi ea” [1]. Dacă Lucien Goldmann considera analiza sociologică un mijloc de studiere exterior obiectului de studiu al literaturii, Duchet optează pentru o lectură internă a textului, din motiv că discursurile sociale pot fi surprinse doar în interiorul textului.

Noua viziune asupra „lecturii textului” [5, p.6] a dictat revizuirea raportului dintre sociocritică și istoria literară. Problema istoricității a fost îndelung discutată de Noua Critică. Istoria permite ordinarea timpului, dar ordinea timpului nu este percepută doar ca o reflecție asupra trecutului, ci presupune și o serie de relații dialectice, cu triplă valență: timpul obiectului studiat, timpul evenimentului în funcție de care este studiat și timpul cercetării însăși.

Acest curent critic își propune „studierea socialității literaturii într-o manieră nouă și originală în raport cu cea a sociologiei, mai mult sau mai puțin marxistă, pe care o succede.” [6, p.237]. Ea poate fi considerată o metodă mediatoare între direcția sociologiei literaturii și cea structuralist-formalistă, pe care le depășește. Modul de recuperare a socialității poate fi efectuat doar prin dialogul între sociologii literaturii, pe de o parte, structuraliștii și formaliiștii, pe de altă parte. Esența problemei constă în „concilierea acestor două perspective sau, mai curând, în reunirea lor, pentru a considera socialul și literarul deopotrivă, socialitatea și literaritatea ca un ansamblu.” [7]. Această cooperare este dictată de influența acestor curente în epocă. Cu toate acestea, Duchet nu împărtășește întru totul teoriile formaliste care considerau textul un sistem închis, structură pur lingvistică independentă de orice impact exterior. El consideră că textul nu mai poate fi văzut ca un produs strict individual, ci doar în strânsă corelație cu mediul social.

Adesea sociocritica este confundată cu sociologia literaturii. Claude Duchet și Edmond Cros punctează clar diferențele dintre obiectul de studiu al sociocriticii și cel al sociologiei. Primul subliniază faptul că „Sociocritica nu este o sociologie a literaturii și nu are doar literatura ca obiect de cercetare, ci toate ansamblurile sociosemiotice. [...] Obiectivul sociocriticii este studiul socio-istoric a reprezentărilor”. [8, p.7]. În același timp, Edmond Cros menționează faptul că „...la o primă vedere, sociologia literaturii și sociocritica pot crea impresia că se suprapun și au obiective identice, dar dincolo de aceste suprapuneri aparente se întrevăd preocupări radical opuse” [8, p.7]. Ulterior, conștrânși de aceleași confuzii, membrii CRIST-ului (Centrul de cercetări interuniversitare

ale sociocriticii textului) elaborează un manifest menit să elucideze statutul sociocriticii, postulând: „Sociocritica nu este o disciplină și nici o teorie. Ea nu este, cu atât mai mult, o sociologie și, cu atât mai puțin, o metodă. Ea este o perspectivă.” [9].

Privite sub raport problematic și epistemologic, sociologia literaturii și sociocritica se deosebesc radical. Sociocritica nu își centrează studiile asupra raporturilor dintre lume și diversele ei practice literare, asupra formelor de hegemonie culturală, a teoriei creației și receptării operelor literare, relației cu publicul etc., „Aceasta își are obiectul ei de studiu și se definește în aria unor probleme, precum: conștiință posibilă (care asigură valoarea operei cu cât se identifică mai mult cu ea) sau viziunea despre lume (tendența scriitorului de a impune propriul său ideal, aspirații; universul construit de el pornind de la realitate), interesându-se și de modurile de gândire, fenomenele de mentalitate colectivă, stereotipuri și presupuziții. Acestea implică o corelație impusă de literaritate și agramaticalitate. *Literaritatea* este un concept datorat formalistilor. Mai exact, Roman Jakobson considera că „obiectul științei literare nu este literatura, dar literaritatea, adică ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară” [10, p.23] Michael Riffaterre propune și termenul *agramaticalitatea* pentru a denumi emoțiile cititorului la întâlnirea cu o regulă de comunicare violată.

În încercarea de a-și defini obiectul de cercetare, Claude Duchet este pus în situația de a explica modul de interacțiune dintre sociocritică și lingvistică. În timp ce Edmond Cros, care efectuează cercetări în paralel cu Claude Duchet, privilegiază studiul lingvistic al sociocriticii, Claude Duchet nu vede o compatibilitate între aceste două discipline. Distincția se impune la nivelul referențialității: „lingvistica excludea referentul, pe când sociocritica se dorea o lectură ascunsă, parodiată sau disimulată a referentului”, totodată, „sociocritica [...] pleacă de la exterior, de la socialitate, care nu este pertinentă pentru lingvistică care urmărește să pună în lumină sistemul limbii.” [11, p.126]. Dar acest fapt nu exclude posibilitatea unui „împrumut” din instrumentarul lingvisticii. Chiar dacă lingvistica propune o abordare diferită, menită să analizeze modul de funcționare a textului în sine, iar sociocritica este interesată de posibilitățile în care ar forța textul să depășească tendința lui de închidere, în explorarea socialului ea se străduiește să rămână mai mult în exterior, preluând diverse practici, precum modul de funcționare a unui sistem textual la nivelul structurilor textuale, raporturile dintre semnificat/semnificant etc. completând cercetările efectuate în domeniu.

Odată cu ideile inaugurale, care au fost propuse de către Claude Duchet și, în paralel, de Edmond Cros, au fost instituiți și primii termeni care au devenit inerenți actului hermeneutic din această perspectivă. *Valoarea textuală*, *co-textul*, *sociograma* sunt reperi terminologice care vin să faciliteze explicitarea discursului în redarea dimensiunii istorice a scriiturilor literare. Edmond Cros proiectează sociocritica în planul multiaspectualității, integrând aici și contribuțiile structuralismului, ale semiologiei și psihanalizei. Astfel sociocritica scoate în prim-plan o nouă teorie a subiectului, privilegiind studiul lingvistic al textului literar.

Căutând să îi restituie textului socialitatea, sociocritica are ca obiectiv, în opinia lui Claude Duchet, dezvăluirea „implicitului, presupunerilor, nespusului sau negânditului, tăcerilor” [8, p.7]. Ea apare în rezultatul cercetărilor raporturilor dintre societate și operă,

încercând să reprezinte o „poetică a socialității, inseparabilă unei lecturi ideologice în specificitatea sa textuală.” [12]. Sociocritica vizează textul și socialitatea lui, interesându-se de modalitățile de articulare a problemelor sociale și a intereselor grupului în plan semantic, sintactic și narativ. În condițiile în care societatea și textul sunt două entități inseparabile, se încearcă argumentarea prezenței societății în interiorul textului, altfel spus, sociocritica „își propune să studieze societatea prin filiera textului.” [6, p.237]. Efectuând acest demers, ea are la bază trei piloni : *societatea romanului*, *sociograma* și *ideologia*.

Cercetările efectuate de către Duchet propun perceperea sociocriticii ca pe o entitate integratoare. Pentru relevarea globalității ei teoreticianul stabilește două universuri paralele care coexistă: la textul de bază este suplinit sociotextul, având anexate *extra-textul* (hors-texte) și *co-textul* (co-texte). *Extratextul* constituie un univers de referință, care se referă la toate datele de ordin socioistoric ce au precedat opera, diverși indicii ai realității sociale extratextuale, exteriori diegezei. El deține un rol foarte important în actul lecturii: doar în baza extratextului lectorul își poate forma o concepție proprie asupra textului, fiind un fundament în interpretarea textului. *Cotextul* se raportează la „tot ce ține de text și face corp comun cu el, ce aduce el” [1]. El se referă la acele momente socio-istorice care se nasc odată cu opera și se materializează în indicii de ordin spațial, temporal, în codurile culturale, faptele istorice și sociale, obiceiuri etc. pe care le găsim configurate în text. Cotextul este echivalent la Edmond Cros cu „aparatură translingvistică”, avându-se însă vedere ceea ce „transcrie” și nu ceea ce „semnifică” [13, p.2].

Dacă extratextul se raportează la acele momente pretextuale care au existat înaintea elaborării operei, cotextul are în vizor condițiile infiltrate în text din momentul în care el începe să existe. Trei aspecte se impun a fi elucidate în paralel cu aceste straturi anterior menționate: societatea textului, societatea de referință și extratextul. *Societatea textului* este exprimată prin structurile, valorile, ierarhiile sociale, ideologiile cu care face parte integrantă. Aceste caracteristici permit deosebirea ei de societatea de referință. Societatea romanului face trimitere la o formă de realitate socială extratextuală, ceea ce se referă la conceptul de societate de referință. *Societatea de referință* are sarcina de a expune realitatea socială imaginată de scriitor. Realitatea socială ajunge a fi percepută prin prisma trăirilor autorului, infiltrată conștient sau inconștient de către acesta, iar modalitatea în care este formulată exprimă personalitatea sa și propriile viziuni asupra lumii, deși acesta nu este un garant al autenticității. Dovadă a coerenței teoriei și practicii sociocritice sunt îndeosebi debuturile și finalurile romanelor. Examinării socio-stilistice este supus titlul, sub-titlurile, modalitățile de introducere a dimensiunii sociale, tipologia numelui etc.

Pentru a demonstra modul de integrare a discursurilor sociale în roman, Claude Duchet recurge la *sociogramă* percepută ca „un ansamblu vag, instabil, conflictual de reprezentări parțiale, aleatorii, în interacțiune unele cu altele, gravitând în jurul unui centru de asemenea conflictual” [8, p.18], adică niște imagini eterogene și disparate, discursuri repetate și deplasate care converg într-un „nod”. Avem în față astfel un fapt social principal, în jurul căruia intervin alte fapte sociale (subordonate), sau sub-teme, în vederea reprezentării unei situații tipice. Cel mai frecvent, sociograma apare sub forma unui conflict: mai multe sub-teme negative sunt opuse celor pozitive. Ea permite decodarea operei ca produs al ficțiunii, dezvăluind socialitatea și literaritatea ei. Acest

concept este utilizat de către Duchet pentru a interpreta faptele istorice și faptele literare. Régine Robin, reprezentantă a Școlii de la Montréal, consideră sociograma un instrument care servește la citirea în mod „diferit” a intențiilor autorului, care stăpânește anumite coduri și modele socio-culturale infiltrate în text. Pe de altă parte, lectura textului depinde, în egală măsură și de referințele socio-culturale ale lectorului, care sunt diferite de ale autorului.

Ideologia este o axă menită să reflecte socialitatea textului literar. Socialitatea este rezultatul experienței personale sau a trăirilor individuale, dar și produsul unui grup social care a modelat raportul scriitorului cu ideologia. Ideologia ca sistem de idei și reprezentări ce domină spiritul individului sau grupului social pune și ea problemele sale: procesul de funcționare, prezența, traseurile pe care ea le urmează în textul literar, natura discursului. De aceea, este mai eficient a identifica întâi constituentul social al textului pentru a decoda, mai târziu, ideologia, care constituie un fel de amalgam de voci interpușe pentru a se completa.

Pe de altă parte, deși sociocritica își alimentează tezele din studiile marxiștilor, structuraliștilor și formaliştilor, unele idei sunt contrare acestora. Astfel, Althusser neagă istoricitatea ideologiei: „ideologia nu are istorie, deoarece istoria sa este în afara ei, acolo unde există singura istorie care există, cea a indivizilor concreți etc.” [14, p.36]. Dar istoricitatea este intrinsecă socialității. Negarea istoricității ideologiei ar însemna anihilarea teoriei sociologice.

Ideologia își justifică existența doar prin prezența subiectului. Prin procedeul *interpelării* se produce transformarea individului în subiect, ideologia demonstrându-și, astfel, funcționalitatea. Dacă indivizii sunt ființe abstracte, subiecții au o existență concretă. Datorită faptului că ea, ideologia, este „o reprezentare a raportului imaginar al indivizilor cu condițiile lor reale de existență” [14, p.38] iau naștere variațiile religioase, politice, morale etc.

Ideologia generează un proces iluzoriu, ceea ce se întâmplă de fapt în ideologie, pare că se petrece totuși în afara ei. În acest sens, Althusser emite o ipoteză contradictorie, precum că ideologia nu se iscă în exterior, dar că, în același timp, ea nu există decât în exterior. Faptul că istoricitatea revine în vizorul teoreticienilor permite explorarea a ceea ce a fost neglijat anterior de către istorici.

Totodată, Claude Duchet consideră că sociocritica ar trebui să propună și evaluarea condiției subiectului, deoarece acordă o importanță sporită subiectului scriiturii și nu autorului, „accentul nu este pus pe autor, dar pe subiectul scriiturii” [8, p.6], fapt împărtășit și de Edmond Cros. Cu toate acestea, el rămâne reticent în privința legăturii dintre discursul literar și sociocritică, neafiliindu-se teoriei expuse de Marc Angenot, reprezentant al Școlii de la Montréal. Dacă ar admite această corelație, atunci literatura ar deveni un discurs printre altele, iar premisa ar fi contrară ideii precum că literaritatea și textul scris ar merge mână în mână și ar contrazice demersurile de factură sociologică. Cu atât mai mult, faptul ar impune schimbarea raporturilor dintre literatură și lingvistică.

Orice operă literară reprezintă un univers în care se întâlnește ficțiunea cu realitatea. La limita dintre text și imaginar se interpun reflecțiile, care condiționează reabsorbția socialității în text. Ele au scopul, după cum menționează Edmond Cros, de a „deconstrui,

deplasa, reorganiza sau resemantiza diferitele reprezentări ale trăirilor individuale sau colective.” [3] Pentru a analiza modalitatea de transpunere a acestor reflecții se impune efectuarea unei cercetări interdisciplinare, pentru că și ele implică o diversitate care se cere a fi urmărită. Rezultatul introducerii unor noi concepte și schimbării unghiului de vedere al reflecțiilor, sociocritica este supusă unei permanente evaluări și reconsiderări.

Totodată, reflecțiile constituie produsul aspirațiilor ideologice și estetice dar, și a perioadei istorice care formează socialitatea operei. Reflecțiile de tip discursiv se materializează, respectiv, în planul discursului. În condițiile în care „viața socială este în corelație cu literatura înainte de toate prin aspectul său verbal” [3], sociocritica devine o modalitate de disociere a socialității textului prin filiera discursivității. Reflecțiile instituționale, în schimb, văd sociologia textului în corelație cu factorii extrinseci (de ordin economic, politic, etico-religios etc). Un volum de carte, publicat și difuzat, trecând prin filiera sociologiei lecturii și, efectiv, a receptării devine obiect de cercetare a sociocriticii. Reflecțiile instituționale au sarcina de a extrage sensul sedimentat în text. Ele sunt puse în funcțiune de diversele practici sociale care au miza de a „decupa, ierarhiza și particulariza relația indivizilor cu socialitatea”. [3]

Sociocritica devine obiectul de interes major pentru Claude Duchet pe o perioadă îndelungată. În rezultatul unei munci de peste 15 ani, volumul *Un cheminement vagabond* reunește articolele mai multor cercetători din Québec, America Latină, Coreea de Sud, care expun noi perspective propuse de sociocritică din 1995 încoace.

Teoria pusă în circulație de către Claude Duchet și-a demonstrat ulterior caracterul dezertabil, dezvoltându-se și diversificându-se. Numeroase articole au fost publicate, au fost organizate colocvii având ca tematică eficiența pragmatică a acestei perspective. Sociocritica și-a asumat ca materie de cercetare textul, în speță – romanul. Ulterior, prin extensie, ea parcurge traseul aplicabilității și asupra altor genuri literare. Cele mai recente studii relevă întrebuintarea și în cunoașterea artei teatrale. Teatrul este considerat a fi „formă socială prin excelență” [13, p.3], nu doar pentru că permite reprezentarea imaginarului social, dar și pentru că se află la confluența mai multor discipline: istorie culturală, litere, studii teatrale, etc. O lectură sociocritică a teatrului este propusă de același Duchet în studiul *Théâtre, histoire et politique sous la Restauration*, dar constituie un centru de interes și pentru Bernard Dort și Annie Ubersfeld.

De asemenea, prin extensie, se vorbește despre o *sociocritică a traducerii*, care este pusă însă de către unii cercetători sub semnul îndoielii. Henri Meschonnic rămâne constant în considerațiile sale: traducerea este inferioară textului original, iar posibilitatea alterării textului devine inevitabilă în multe cazuri – deci validitatea sociocriticii este, aici, contestabilă. Primatul istoricității persistă și în cazul traducerii. Transferul sociocriticii în câmpul traducerii este totuși posibilă, întrucât traducerea implică un schimb de socialitate: „Ce se traduce când traducem ? Fără îndoială, socialitatea textului. Ce se practică când traducem ? Un transfer de socialitate.” [15, p.256].

Contradicțiile care apar între Meschonnic și Duchet au în vedere actul lecturii. Se impune, în acest context, o delimitare, în măsura posibilității, între valoarea și vârsta textuală. O traducere poate fi, mai curând, depășită, decât proastă sau inadecvată. Lecturile pot varia de la o persoană la alta, de aceea și traducerile pot obține o altă formă,

în funcție de persoană și timpul istoric în care aceasta se efectuează, iar „istoricității textului trebuie să îi corespundă istoricitatea traducerii.” [15, p.258]. În orice caz, transferul de socialitate este unul real.

O altă reprezentantă a Școlii de la Vincennes, **Roseline Tremblay**, își centrează cercetările asupra romancierului fictiv. Ea propune examinarea scriitorului ca personaj fictiv, ca tip literar, de unde și specificitatea studiilor sale. Totodată, Roseline Tremblay realizează și o sociogramă a scriitorului. Dat fiind faptul că sociograma este văzută ca un ansamblu conflictual, ea ilustrează o luptă dată între scriitorul-scriitor și scriitorul-putător de cuvânt. Primul, a cărui reprezentare ideală o constituie poetul, „revendică libertatea absolută a scriiturii și al doilea, care se aliniază modelului intelectualului, vorbește din numele tuturor.” [16]. Sociograma scriitorului este problematică ca și cea a țării. Québec-ul este considerat o comunitate lingvistică, o provincie, o minoritate percepută în ultimă instanță ca o realitate fragmentată care nu își poate asuma integritatea întregii țări. Aceste două sociograme (a scriitorului și a țării) se suprapun „înfruntându-se într-o luptă de legitimare între individ – persoana creatorului – și colectivitatea – familia, cartierul, clasa, națiunea. Cu certitudine că fiecare scriitor poartă amprenta epocii sale, el devine reprezentarea unei țări. Preluând atribuțiile autorului, scriitorul e purtătorul mesajului. De aici vine și intenția sa de a participa la viața socială, pentru a contribui la ameliorarea ei.

Laurence Rosier, în schimb, este preocupată mai mult de coexistența dintre sociocritică și analiza discursului. Realizând un scurt istoric pentru a ilustra persoane, grupuri, noțiuni, ea clarifică convergențele și divergențele apărute, ilustrând, în egală măsură, aportul Școlii franceze de analiză a discursului, condusă de Michel Pêcheux asupra curentelor sociocritice. Analiza discursului și sociocritica se află într-o relație de interdependență, cu toate acestea, analiza discursului are sarcina de a aduce în prim plan „entități discursive mai mult sau mai puțin identificabile” [17], pe când sociocritica preferă omogenitatea obiectului său de cercetare și restrângerea sa doar la examenul asupra textului literar. Ambele sunt preocupate de filozofia istoriei, de teoria subiectului, de o viziune socială și critică a lumii – istoricizarea, contextualizarea și socializarea, devenind atribute inerente ale investigării din această perspectivă. Corelația dintre ele a fost discutată în cadrul a două colocvii organizate la Toronto cu titlurile: *Lectura sociocritică a textului românesc* (organizate de G. Falconner și H. Mitterand) și *Analiza discursului* (organizat 2 ani mai târziu, în 1974, de H. Mitterand și P. Léon). Distincția dintre ele rezidă, în opinia cercetătoarei franceze în încercarea sociocriticii de a fonda o teorie a literaturii, ambiție absentă pentru analiza discursului, care se vrea mai mult o «hermeneutică» a discursurilor.”[17]

Alți teoreticieni au urmărit să ilustreze aplicabilitatea sociocriticii pe opere ale unor scriitori consacrați. Astfel, **Xavier Bourdenet** elaborează o teză ce reflectă modul în care se materializează sociocritica în romanul stendhalian – *Ô dix-neuvième siècle! Historicité du roman stendhalien: Armance, Le Rouge et le Noir, Lucien Leuwen*. El este preocupat mai mult de raportul instituit între text și istorie. Filiațiile socio-istorice dezvăluie în romanul *Lucien Leuwen* meditații instituite la nivelul nomenclaturii vizând organizarea socială. Tipologia meditațiilor intertextuale se suprapun primelor, evocând diverse formații anterioare, actualizate ulterior sub o altă formă.

Examenul sociocritic asupra romanului dat se extinde și asupra temporalității. Cum

deducem timpul care este reprezentat în text și dacă textul poartă amprenta timpului său? Relația dintre temporalitate și opera literară este percepută însă nu ca percepție a experienței umane, dar ca istorie. Întrucât Stendhal își propune ca romanul să reprezinte o oglindă a realității, fiind înfățișarea veridică a obiceiurilor societății actuale, nu vorbim de un timp trecut, dar de unul continuu, etern – imperative pentru orice timp istoric. Începuturile, ca și în oricare alt roman, permit intrarea în timp, satabilind un anumit raport cu timpul. In-Kyoung Kim a ales, în schimb, ca sistem de referință, opera balzaciană, demonstrând aplicabilitatea teoriei sociocritice.

Prefigurarea scriitorului în romanul din Quebec, cât și modalitățile de conciliere a filiațiilor literare și sociale este analizată de **Benjamin Mathieu** îndeosebi anii între 1919-1945, perioadă de criză a literaturii de aici. Isabelle Tournier a fost ispitită mai mult de noțiunile abstracte și istoria socială a ideilor, iar Patrick Maurus – de interacțiunea dintre spațiile culturale.

Sociocritica înscrie deci un spectru larg de viziuni, care încearcă să cuprindă multitudinea de aspecte și să acopere alte genuri literare. Carențele acestor postulate rezidă totuși în faptul că „substituie psihologia individuală a scriitorului sau studiul de factură sociologică prin literatura însăși.” [7]. În esență, ea este o perspectivă aflată în raport de interdisciplinaritate cu mai multe discipline ca: sociologia literaturii, istoria culturală, analiza discursului etc., dar nu o face pentru a se contopi cu ele, ci pentru a-și împrumuta instrumentarul metodologic necesar definirii obiectului său de studiu. În procesul de lectură socio-istorică a textului: intertextul, interdiscursul, dialogismul, formele discursive devin inerente unui astfel de demers.

Referințe critice:

1. Nadia Fatima Zohra Satal, Symboles et société: vers une interprétation socio-symbolique du roman, http://www.memoireonline.com/01/14/8500/m_Usage-des-symboles-dans-Syngue-Sabour-Pierre-de-Patience-dAtiq-Rahimi10.html
2. Stéphane Vauchon et Isabelle Tournier, Sociocritique: bibliographie historique, <http://ressources-socius.info/index.php/bibliographies/20-bibliographies-reeditees/16-sociocritique-bibliographie-historique>
3. GREMLIN, *Sociocritique, méditations et interdisciplinarité*, <http://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/31822/1/gremlin.pdf>
4. Claude Duchet, *La sociocritique dans l'histoire*, RHLF, Colloque du Centenaire, 1994
5. Claude Duchet, *Pour une sociocritique ou variations sur un incipit* // Littérature, nr 1, 1971, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2495
6. Brynja Svane, *Claude Duchet (réd): Sociocritique. Nathan-Université, Paris, 1979* //Revue Romane, bind 16 (1981) 1-2, https://tidsskrift.dk/index.php/revue_romane/article/view/11649/22138
7. Les conditions de productions et d'existence, http://www.sociocritique.com/fr/theorie/sc_theorie1.htm
8. Pierre Popovic, *La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir* // Pratiques, nr. 151/152, décembre 2011
9. <http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html>
10. Gheorghe Crăciun, *Introducere în teoria literaturii*, Cartier, 2003
11. Amosy Ruth, *Entretien avec Claude Duchet*, //Littérature, nr. 140, 2005, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2005_num_140_4_1916

12. <http://sociocritique.com/fr/>

13. Olivier Bara, *Lectures sociocritiques du théâtre //Études Littéraires*, 43/3 (2012), <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2012/v43/n3/1016844ar.pdf>

14. Louis Althusser, *Idéologie et appareils idéologique d'État*, Paris 1970

15. Patrick Maurus, *Actualité de la sociocritique*, L'Harmattan, Paris 2013

16. Roseline Tremblay, *L'écrivain dans le roman québécois (1960-1995). Esquisse d'une sociogramme*, Université Paris-8, nr. 1, 13 mars 99,

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1999_num_113_1_1615

17. Laurence Rosier, *Analyse du discours et sociocritique. Quelques points de convergence entre des disciplines hétérogènes*,

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2005_num_140_4_1908

ȘTIINȚELE UMANE ȘI DIGITALUL ARTS AND DIGITAL SPACE

Elena UNGUREANU
Institutul de Filologie al AȘM

HYPertextUL: AVANTAJE ȘI DEZAVANTAJE (IDEI PENTRU UN MANIFEST)

ABSTRACT

Advantages of hypertext (i.e. online communication) are the following: significant increase of information size, growth of public informing level, interrelating data (by means of links), free access to various information sources, any user's possibility to produce text online, global communication (with anybody, any time, anywhere), intensified socialization, interactive public, social recognition, promoting associative, creative and critical thinking, awareness and recognition of cultural diversity, intensified involvement in social problems, increased democracy (by means of on-line public voting) etc. Most disadvantages of hypertext are those of Internet or of modern technologies: lost identity, manipulated public opinion, excess of advertising, psychological disorder, broken relations, computer addiction etc.

Keywords: hypertext, links, interactive public, modern technologies.

“Nous avons parlé toute notre vie en hypertexte, sans le savoir”

Jacque Anis

citându-l pe **Theodor Nelson**

citându-l pe **Vannevar Bush...**

Subiectul prezentului studiu stăruia în capul nostru de mai mult timp: am auzit, în conversațiile cu colegii, numeroase temeri și rezerve legate de potențialul a ceea ce numim *hypertext electronic*. Multe veneau din partea persoanelor care nu se au de bine cu noile tehnologii, altele – din partea celor care nu se mai pot lipsi de acestea. Le dăm dreptate și onora, și altora, deoarece parcurgem deocamdată etape (totuși) timpurii ale webului (implicit hypertextului pe care webul se bazează), cu toate că cele 2 decenii de când a devenit bun în masă înseamnă pentru societatea informațională actuală mai mult decât câteva epoci adunate la un loc.

Hypertextul, căci voi mai continua să vorbesc despre el [Ungureanu 2014] este textul generației de mâine. Poate nu se va numi tot hypertext, dar, cu siguranță, se va caracteriza prin trăsături fie total diferite (revoluția textului înseamnă hypertext), fie augmentate față de cele considerate ascunse, nemanifeste la propriu, deci latente, ale textului de hârtie. Vorbim aici despre textul care rămâne tipărit pe foi definitiv, odată și pentru totdeauna, până uzura muzeelor sau bibliotecilor îl vor descalifica ca text lizibil, pus față în față cu textul „de generație nouă”, care dintr-odată nu mai stă nemișcat, ci devine un produs supertehnologizat, cu butoane, manivele, lumini, voci, care activează toate simțurile umane pentru o mai bună receptare și conștientizare.

Hypertextul s-a născut, ca idee, pentru prima dată, într-o mașină denumită MEMEX, în 1945, creată de Vanevar Bush – **pentru a extinde memoria umană**, care este mult prea redusă din punctul de vedere al capacității de reținere a informației. Cu toate acestea, până în prezent, hypertextul nu a extins-o decât foarte puțin, tot mașinile inteligente fiind cele care au devenit mai deștepțe și mai productive decât memoria umană. După unii cercetători, vorbitorii unei limbi reproduc cel mai frecvent micro- și minitexte, pot parafraza miditexte, dar nu pot reproduce maxitexte (oral!) din cauza că memoria de scurtă durată (imediată) nu poate fi încărcată cu mai mult de 669 de cuvinte. Dincolo de cele cca 700 de cuvinte, textul se uită, nu se mai memorizează [Korbut 2005].

Hypertextul este un concept de bază al **webului**, iar Internetul nu ar spune azi prea multe fără web. Webul se bazează pe hypertext, iar hypertextul – pe hyperlinkuri.

Hypertextul se găsește și în **formatul tipărit**: în Biblie, în enciclopedii, glosare și dicționare, cărți medicale și acte legislative cu amendamente, cataloage și ghiduri de călătorie, cărți de bucătărie și reviste științifice, în rezumate și indexuri etc.

Hypertextul permite **navigarea** prin alte documente fără a părăsi documentul-mamă. Documentele sau textele-fiice se află la distanța de un clic pe link efectuat cu ajutorul mouse-ului. Primul și cel mai important avantaj este acela de a furniza linkuri-legături către alte texte, care sunt în esența lor: citate, precizări, definiții, imagini, dezvoltări, paranteze, informații enciclopedice, ilustrări, note de subsol, trimiteri sau referințe încrucișate, comentarii, indici sau indexuri etc.

Hypertextul și hypermedia reprezintă o nouă etapă în istoria **cărților** și a **bibliotecii**. Așa cum și-a imaginat Borges biblioteca ca pe locul paradisului, biblioteca Internetului de azi ajunge să fie un fel de rai al cunoștințelor („Biblioteca o să dureze mai departe: iluminată, solitară, infinită, inutilă, incoruptibilă, secretă” [Borges 2002: 221]). Dar și o Bibliotecă Babel a societății informaționale [Johnny, *online*]. Cu toate acestea, iadul, care se poate afla ascuns în interiorul lui, poate fi una din experiențele culminând cu dezagregarea, depersonalizarea etc.

Hypertextul reprezintă textul (sau totalitatea textelor) situate(e), în ierarhia și în evoluția textelor, **deasupra, mai departe, dincolo de** textele care au un format obișnuit, de tipar. Cu toate acestea, textul de tipar încă nu poate fi trimis la lada de gunoi a istoriei textelor, acesta constituind încă un extrem de puternic produs cultural, cu tradiții încetățenite și înrădăcinate adânc în conștiința și deprinderile lumii modern.

Hypertextul este, în cea mai largă accepție, **un text în text text în text și așa la nesfârșit...** Cu toate acestea, doar tehnologiile informaționale pot revela asemenea încadrări,

structuri reticulare, arhitecturi megatextuale, solicitând memoria digitală; memoria umană le trece rapid în uitare.

Hypertextul este eticheta unui **text hyper**, adică un text excesiv de mare, mult, încărcat, dotat... – iar tot ce e excesiv este ceva care depășește limitele și normele instituite de o anumită tradiție. Cu toate acestea, simpla existență a acestor caracteristici nu face textul mai bun, căci nu tot ce e mare, mult, încărcat, dotat... e și de calitate. La un moment dat, tot ce e hyper poate degenera într-o hipertrofie.

Hypertextul are o importanță din ce în ce mai mare în **științele informării**, deoarece reprezintă un nou mod de a înțelege cunoașterea, care permite eliberarea de organizarea disciplinară. Interrelaționarea informațiilor (datelor) cu ajutorul linkurilor este una din cele mai importante revoluții în societatea cunoașterii. Cu toate acestea, războiul informațional este și el o urmare a libertății, a transparenței și democratizării prea puternice, or, se știe, „cine deține informația, deține controlul”.

Hypertextul este un **text nonlinear**. Majoritatea textelor tipărite pe hârtie au fost și sunt construite linear, adică pentru a fi citite cap-coadă. Multe dintre textele artistice au fost concepute pentru a fi citite sau parcurse anume nelinear: în spațiul online, acest principiu al nonlinearității, altădată sporadic și marginal – devine unul de bază, chiar dacă mișcarea prin „grădina cu poteci ce se bifurcă” [Borges 2002: 222-227] (= linkurile) este opțională, nicidecum obligatorie (Să ne amintim: „Las mai multor viitoruri (nu tuturor) grădina mea cu poteci care se bifurcă”, unde „timpul se bifurcă la nesfârșit în nenumărate viitoruri” [Borges 2002: 225]). Nonlinearitatea se mai numește **tabularitate** [Florea 2009: 177-196]. Cu toate acestea, deși deschide o infinitate de drumuri, cărări sau poteci, nonlinearitatea poate obosi și chiar deranja. Unii utilizatori vor încerca să meargă pe toate, rând pe rând, riscând să nu ajungă nicăieri, alții nu vor putea să aleagă și vor abandona drumul cunoașterii, alții vor porni pe una, se vor răzgândi și se vor întoarce și o vor lua de la capăt.

Hypertextul, în „**forma sa pură**”, este cel conceput tabular, numeric, matematic, geometric, reprezentabil prin formule, grafuri, tabele etc. Ceea ce se oferă vederii utilizatorului (nu programatorului!) pe monitorul computerului este de fapt textul cu care ne-am obișnuit mai mult sau mai puțin asemănător cu cel tipărit. Programatorul elaborează și vede un cu totul alt text îndărătul lui, aproximativ astfel, într-un limbaj al informaticii, informatizat:

```

                                </td>
                                </tr>
                                </table><font style="color:#000000;font-size:9pt;font-family:helvetica,arial">
                                </div>
                                </td>
                                <td></td>
                                <td align="left" width="130"></td>
                                <td width="130"></td>
                                </tr>
                                <tr>
                                <td align="right" valign="top"></td>
                                <td colspan="2" align="left" valign="top">
                                <div id="known">
                                <table border="0" cellpadding="0" cellspacing="0">

```

http://www.ginkgo.ch/cdrom/Weigel_20Sigrid.asp

Hypertextul **nu înseamnă adunare progresivă sau unire întâmplătoare de texte, ci sortare și legare de texte** după principii semantice: texte aranjate pe anumite axe paradigmatică și sintagmatică, texte care completează sau exclud, ilustrează sau se conțrazic etc. Cu toate acestea, se vor găsi și destule hypertexte din adunătură, fără triere, bizare și chiar schizofrenice (pierderea contactului cu realitatea, disocierea spiritului, idei delirante și halucinații).

Hypertextul **desface sensul în numeroase sensuri**, renunță la dictatul sau teroarea sau dogma sensului unic (obiectiv și absolut) și multiplică subiectivitatea sensului/sensurilor (cuvintelor, frazelor, textelor). Cu toate acestea, multitudinea de sensuri adesea împiedică comprehensibilitatea și nu contribuie la progresul înțelegerii.

Hypertextul, în definitiv, desemnează **comunicarea** în general (spațiul online o atestă mai bine decât cel bidimensional, al hârtiei) [Lévy 1991]. Actualmente, are loc o comunicare de nivel global (cu oricine, oricând, (de) oriunde). Ea permite socializarea intensă, interactivitatea maselor, recunoașterea socială, înțelegerea și conștientizarea diversității culturale, implicarea mai puternică în problemele societale și de mediu, creșterea gradului de democratizare prin votul popular online etc. Cu toate acestea, comunicarea online nu o poate substitui pe cea reală, iar dacă și o substituie frecvent, e o comunicare de gradul doi față de cea reală (mediată de tehnologii).

Hypertextul înseamnă **colaborare** între semnatarul textului (autorul) și cititorul sau cititorii acestuia (consumatorii textelor); colaborare (**interactivitate**) manifestă în întrebare/răspuns, comentariu, opinie exprimată public sau particular. Cu toate acestea, exprimarea publică a unui punct de vedere diferit de cel al autorului nu este întotdeauna salutată.

Hypertextul înseamnă **suprasarcină**, mișcare, dinamism al sensului, al textului – „o dialectică a ideilor”, mobilitate în spațiul textelor conectate între ele prin intermediul linkurilor. Cu toate acestea, suprasarcina poate genera teamă, neîncredere, oboseală.

Hypertextul oferă o multitudine de fațete ale aceluiași obiect textual, deci **multidimensionalitate**, spațialitate, legături-intersecții vizibile și accesibile instantaneu. Cu toate acestea, examinarea și utilizarea tuturor dimensiunilor cade în superficialitate.

Hypertextul încurajează **gândirea critică**, permițând posibilitatea de a adăuga comentarii la textele postate. Din 1989, de când Tim Berners-Lee a lansat ideea webului, acest lucru a devenit la îndemâna tuturor. Cu toate acestea, devenind mai polemici, devenim și mai nerăbdători în a-i asculta pe alții, uităm să ascultăm. Audiatur et altera pars!

Hypertextul se instituie într-o **religie, mitologie, ideologie, apologie**. „Antropologizarea, beletrizarea, țeserea în jurul hypertextului a unor legende, metafore, simboluri și pilde nu înseamnă neapărat profanarea hypertextului” [Козлов *online*] – înseamnă umanizarea unui concept al tehnologiilor. De aceea hypertextul este considerat o hiperbolă. Unii cercetători, de exemplu, [Meyrowitz 1992], se întreabă, cu ironie, dacă fiind, o hypermetaforă – regina metaforelor –, hypertextul nu cumva reduce și colesterolul J

Hypertextul sporește **gândirea asociativă**. Linkurile oferă acces la informații într-un mod asemănător cu modul nostru de gândire (asociativ) sau, cel puțin, de o manieră personalizată (fiecare activează câte linkuri vrea, în ordinea pe care el însuși o alege). Cu toate acestea, asocierile prea intense pot distanța cercetătorul de obiectul cercetării.

Hypertextul permite posibilitatea de a **naviga rapid** printr-o masă enormă de informații, care pot fi găsite instantaneu, în varii formule și formate. În acest scop, al navigării „ușoare”, este nevoie de însușirea geografiei spațiului, altfel spus geo-hypertextul [Gazel, *online*]. Cu toate acestea, există riscul să nu se găsească cele mai obiective informații, ci primele întâlnite în timpul navigării (riscul re-utilizării primei afișări pe Google, de exemplu).

Hypertextul permite **economisirea spațiului** prin eliminarea necesității de a înșirui și duplica date. Se poate crea un hyperlink la oricare din aceste date. Cu toate acestea, economia ne obligă să intrăm pe altă ușă la informație.

Hypertextul oferă un grad înalt de **libertate** și un acces în cea mai mare parte liber la multitudinea de informații. Cu toate acestea, cine întrece măsura are de suferit: *libertatea excesivă e vătămătoare*; de prea multă, te poți pierde și nu știi ce să faci cu ea, întocmai ca țigani din nuvela „Vasile Porojan” a lui Alecsandri. De aceea e nevoie de alfabetizare digitală continuă.

Hypertextul este **un text dinamic**, care poate fi urmărit chiar în timpul facerii/elaborării lui în format online, cu toate variantele, versiunile, omiterile, corectările, modificările sale etc. Cu toate acestea, afișarea și înconjurarea textului final cu toate versiunile de lucru creează un supratext greu de digerat, de cuprins cu ochii, de reținut, de operat.

Hypertextul amplifică **creativitatea** utilizatorilor săi; această capacitate se datorează atât posibilității de a crea hypertexte prin inserarea linkurilor către alte texte, atestând capacitatea de legare (unire, țesere), precum și prin crearea condițiilor de generare de conținut nou, sensuri noi, cuvinte noi, genuri noi – interacțiunea și dinamismul cu care acestea circulă obligă utilizatorul la și mai multă prezență și interactivitate. Cu toate acestea, o înclinație prea puternică pentru creativitate distruge clișeu, regula, norma (necesare pentru comunicare), care dau o anumită stabilitate și siguranță și deși hypertextul presupune o **activitate extrem de susținută**, implicată, aceasta e adeseori **ineficace**.

Hypertextul are doar existență **virtuală (este și nu este)**, adică nu poate funcționa cu adevărat decât în spațiul online, nicidecum în spațiul bidimensional al paginii tipărite. El are nevoie cel puțin de tridimensionalitate, dacă nu chiar de mai multe dimensiuni. Cu toate acestea, un text tipărit e mai ușor de examinat și analizat.

Hypertextul se țese neconținut la nivel **global** de către toți... hypertextualiștii, fără ca aceștia să conștientizeze procesul, prin accesarea linkurilor. Cu toate acestea, globalizarea are și efectul negativ al hiphologiei (de a ne îneca în propriile secreții textuale (Roland Barthes).

Hypertextul, ca orice text, este **citabil**, deci poate fi reprodus, deveni discurs repetat – diferența față de un text tipărit constă în ușurința cu care acesta poate fi citat, fără a mai fi nevoie de scrierea lui repetată, literă cu literă; fragmente sau hypertexte întregi pot fi reproduse întocmai printr-un simplu insert (marcare fără ghilimele) și replasate în alt(e) text(e). Cu toate acestea, citaționalitatea (citabilitatea) merge mână în mână cu plagiatorismul, favorizează furtul datelor identitare (al identităților), dar și al producțiilor textuale de autor. Hypertextul creează o puternică tentativă de a insera textele prin **tehnica copy-paste**, ceea ce duce la plagiat.

Hypertextul este **granular**, alcătuit din multe alte texte conectate între ele, este deci

fragmentar, dezmembrabil în fractalii. Fiecare fragment, la rândul său, poate fi legat de o mulțime de alte texte, de imagini, de documente video sau audio (multimedia) etc. Fragmentarismul însă desemnează limitele unor texte, deci locul unde acestea se „rup” – iar rupturile, marginile, limitările sunt locurile care întrerup linearitatea (linia continuă) a textelor. Cu toate acestea, fiind vizibil fragmentar, megatextul lumii nu poate fi văzut în totalitatea sa.

Hypertextul este **lichid, instabil, variabil, modificabil, dinamic, mișcător** etc. Întocmai ca și în text (prin lectură), nu poți intra în același (hyper)text de 2 ori, ci doar o dată. Unele tipuri de hypertexte, utilizatorul este cel care îl poate modifica după bunul său plac. Îl poate chiar lichida. Liquid-a. Cu toate acestea, lichiditatea sa sporește gradul de inconsistență, sensul devine lichid și el, greu operabil.

Hypertextul este seducător prin **vizibilitatea** sa, care atrage cititorul prin toate mijloacele: generarea continuă de către orice utilizator a textelor în format online, „împănarea” cu lumini (linkuri) și culori, imagini (video) și sunete (audio), adaosul de semne noi digitale statice sau dinamice, interactivitatea cu utilizatorul prin posibilitatea adăugării comentariilor, dotarea cu instrumentar de lucru independent și personalizat cu hypertextul etc. Cu toate acestea, schimbarea prea rapidă a blițurilor textuale, reținerea de scurtă durată pe retina ochiului sporesc senzația de efemeritate a hypertextului și nevoie de... tipărire, pentru a crea impresia de intrare în posesiune, deținere de text.

Hypertextul este un **labirint**. Nu are centru, margini, început sau sfârșit, are deschideri și intrări și ieșiri infinite. Navigarea progresivă din link în link în căutarea sursei necesare pot transforma conexiunile într-un adevărat labirint. Cu toate acestea, „efectul labirintului” este devastator, rătăcitor. Hypertextul comportă riscul de a te pierde în el și te face să revii la meniu, la prima pagină, la început și chiar poate să reparcurgi același traseu. Hypertextul poate duce la deconcentrare, la distragerea atenției.

Hypertextul este **cumulativ, integrabil, depozitar, neselectiv, eterogen**, ca și lumea reală. Cu toate acestea, sistematizarea și ordonarea nu se instaurează stihic, doar programat.

Hypertextul este al tuturor și al nimănui (**anonim**): poți fi în el Tu sau Altul, cu numele tău sau cu numele oricui, te poți dedubla sau multiplica la nesfârșit. Cu toate acestea, anonimitatea poate lipsi de responsabilitate și de bun-simț.

Hypertextul este locul **jocului** semnificanților, al carnavalului, al amestecului grotescului cu sublimul, locul multitudinii și democratizării sensurilor, al calambururilor și ambiguităților. Cu toate acestea, senzația de joc continuu, de căutare a sensului pierdut/adăugat, modificat, reluat poate sfârși în gratuități. De asemenea, hypertextul poate hrăni utilizatorul cu dezinformații sau cu numeroase informații irelevante, dubioase sau de mâna a doua.

Hypertextul oferă o **avalanșă de informații** cercetătorului. Cu toate acestea, creșterea exponențială a volumului de informații nu duce automat la creșterea gradului de informare și nici la creșterea gradului de inteligență și cunoaștere. Fiind prea multă, blochează utilizatorul, în speță cercetătorul – el nu mai știe ce caută cu adevărat. La toate acestea se mai adaugă și **efemeritatea informației**. Dependența de computer înseamnă, în definitiv, dependența de un anumit tip de informație. Atacul cu informație se mai

poate manifesta și în publicitatea agasantă, diferite forme de spam (gunoi informațional), multiplicarea redundantă și chiar canceroasă a informației etc.

Hypertextul păstrează **linkurile active** la copierea lor în alt parte de pe Internet (fie document word, Facebook sau e-mail). Hypertextul **economisește spațiul** – este suficientă indicarea adresei-link fără a insera întregul text la care se face trimitere.

Hypertextul obligă utilizatorul să fie **activ**, obligă la învățare colaborativă. Mai mulți utilizatori (numeroși!) pot folosi concomitent același text sau hypertext, același link, aceleași operațiuni, aceleași trasee și chiar aceleași rătăcirii – o carte tipărită nu poate fi împărțită mai multor cititori în același timp.

Hypertextul se distinge prin **simplicitate** și **accesibilitate**, ușurința de a utiliza, a accesa linkuri și a crea linkuri noi. În acest scop nu sunt necesare abilități de „programare” pentru a fi capabil să generezi hypertexte.

Hypertextul are un limbaj de programare – **HTML (Hypertext Markup Language)** care este foarte ușor de învățat și de utilizat. Are două componente – una: tehnică de organizare a textului/textelor, alta: textul propriu-zis creat în baza acestei tehnici.

Hypertextul a revoluționat maniera de **lectură** a unui text: el oferă **diferite nivele de lectură** – vrei citești notele-linkurile, nu vrei – nimeni nu te obligă. El reține la suprafață doar **esențialul**, ascunzând îndărătul linkurilor suplimentarului. Hypertextul nu a ușurat lectura de pe ecran, poate chiar a împovărat-o, solicitând mai mult ochii în fața unui ecran, dar a ușurat enorm scrisul pentru cei care doar apasă o tastă pentru o literă sau o tastă-două pentru a copia un text de un volum impresionant. Hypertextul nu este un miracol pentru scriitura din ecran, dar este un sistem care a facilitat enorm procesul.

Hypertextul este o **metaforă a învățării, a cunoașterii, a gândirii umane**. În plus, când tehnologia contemporană este electronică, mințile noastre devin ele însele rețele ce pulsează de idei. Hypertextul facilitează învățarea interdisciplinară. Textul calculatorului este o rețea dinamică de relații, iar fiecare cale prin intermediul rețelei definește o ordine, o interpretare și o semnificație în funcție de un anumit cod. Cu toate acestea, hypertextul poate duce la un fel de **lene intelectuală** – mașina gândește pentru om.

Hypertextul permite **buna interactivitate și gestionarea bună a referințelor**, precum și **verificarea** imediată a referințelor electronice din sursele științifice sau nonștiințifice, ceea ce este excepțional. De asemenea, hypertextul favorizează colaborarea utilizatorilor pentru actualizarea rapidă a datelor. Cu toate acestea, nu întotdeauna se găsesc cei care să-l actualizeze continuu.

Hypertextul dezvoltă subiectul în varii forme: în formă de **stea** (Julia Kristeva, Samu-raii), de **pânză de paianjen** (R. Barthes), de **hexagon** (J.L. Borges), de **rizom** (J. Deleuze și F. Guattari), de **meandre, sinuozități...** Cu toate acestea, nu oricine le poate parcurge cu plăcere, și în cunoștință de cauză.

Hypertextul este **gratuit!** Aproape gratuit, având în vedere că serviciile de acces la Internet nu sunt deocamdată fără plată. Cu toate acestea, el costă enorm în economia cunoașterii!!!

Hypertextul oferă **libertatea creării și accesării hyperlinkurilor**. Mai mult: el indică linkurile deja parcurse, accesate, vizitate (prin culoarea modificată față de cea a linkurilor care sunt în așteptare). Datorită linkurilor, este posibilă indexarea oricărei pagini web

prin intermediul motoarelor de căutare. Cu toate acestea, o deschidere și o permisivitate atât de largă creează și o lipsă de discernământ la alegerea grăului de neghină.

Hypertextul, din cauza **capacității de seducere** a linkurilor, incită la digresiuni (abateri de la subiect, favorizând excursul). Cu toate acestea, existența unui hyperlink este o invitație tacită la accesarea lui, ceea ce înseamnă ruperea coeziunii și coerenței liniare. Este dificil a menține coerența textului, tot din cauza linkurilor.

Hypertextul e **textul generațiilor de maine**, un produs pentru utilizatori competenți, versați, cu gândire ramificată. Lorenzo Soccavo consideră că tiparul va funcționa încă mult timp pentru incunabule și manuscrise, dar producerea de cărți noi va opta, inevitabil, către editarea numerică. Așadar, destinul cărților pe hârtie va repeta destinul incunabulelor după apariția tipografiei lui Gutenberg: vor circula încă, dar vor deveni tot mai rare. Potrivit lui Soccavo, dezavantajul principal al cărții tipărite ține de convivialitate: „Astăzi, simplul fapt că textul tipărit nu este hypertext, că punând degetul pe un cuvânt nu obținem definiția lui, traducerea etc. îl descalifică” [Gheorghe, online]. Cu toate acestea, nu putem descalifica totul delaolaltă.

Hypertextul, aduce, pentru **literatură**, un avantaj nesperat: acela ca cititorul să aibă întreaga literatură a lumii la un singur click distanță. Literatura hypertextuală este un nou tip de scriitură – cooperantă cu cititorul. Având-o atât de aproape, cititorul nu mai rămâne unul pasiv, el devine coautor prin implicarea sa în poietica/facerea ei. Așadar, destinul literaturii nu mai aparține definitiv scriitorilor în sensul tradițional; co-scriitor poate deveni oricine, poate deveni ciberscriitor [Ciberliteratura *online*]. Cu toate acestea, talentul scrierii operelor de calitate rămâne valabil și într-o lume nouă, digitală.

Hypertextul, **orice hypertext (!) este un text, dar nu orice text este și hypertext (electronic)**. Hypertextul, în principiu, la această etapă a dezvoltării tehnologiilor informaționale, ar putea fi transformat în text linear. Cu toate acestea, linearizarea prin trecerea acestuia pe format tipar va distorsiona adevărata natură nonliniară a acestuia. Hypertextul nu permite, în cazul că se imprimă pe hârtie conținutul, să păstreze linkurile active, calitatea lor cea mai importantă dispare odată cu ieșirea în spațiul online.

Hypertextul **nu oferă imaginea ansamblului**, din cauza volumului prea mare. Singura posibilitate de a-l vedea sunt grafurile cuvintelor, dar, cu toate acestea, ele nu constituie decât o palidă imagine a ceea ce ar putea însemna grafurile hypertextuale.

Hypertextul, mai exact hyperlinkul-adresă url este **foarte exact și chiar pretențios**: pierderea doar a unui semn constitutiv al unui link anulează momentan validitatea adresei documentului din spațiul online. De exemplu, linkul-adresă al prezentului articol este www.aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa.html. Nu va putea fi găsit online, dacă se va pierde o literă din el. Cu toate acestea, va putea fi găsit cu ajutorul altor căutări (numele autoarei, câteva repere din titlu etc. – deci poate fi recuperat, la nevoie).

Hypertextului i se pot reproșa și alte deficiențe, care nu sunt neapărat ale lui. În spațiul online, nu în ultimul rând, datorită accesării facile a datelor, se declanșează și alte dezavantaje cum ar fi: **hakerismul, infraționalitatea cybernetică, manipularea și hărțuirea oamenilor, escrocherismul online** etc.

Hypertextul poate crea un anumit tip de **dependență** – o putem numi simplu dependență de computer, dar ea este generată implicit de ușurința cu care sunt accesate

informațiile, care generează, ca și lectura, o foame continuă de ele, hrănirea cu informație naște un fel de bulimie informațională. De asemenea, stabilirea extrem de ușoară a legăturilor (generarea linkurilor la orice cuvânt, text etc., de exemplu) poate degenera într-un fel de manie sau megalomanie; excepție fac anumite tipuri de texte bune pentru analize lingvistice, să zicem. Așadar, accesările facile, hypertextele încărcate pot naște dezechilibre psihice, psihoze, schizofrenie, ruperea de realitate, frustrări, angoase, narcisism, sociopatii, obsesii, dependență de recunoașterea celorlalți etc.). Cu toate acestea, nu neapărat computerul este cel care le generează.

Hypertextul este fundamental necesar la elaborarea **sistemelor informatice** ca acestea să funcționeze interoperabil. În acest scop deosebit de importante sunt glosarele și dicționarele cu termeni definiți exact, pentru a se evita problemele de standardizare și compatibilitate și chiar probleme de mentenanță a serviciilor de rețea.

În prezentul (hyper)text se pot întrezări, da, se pot întrezări o parte din avantajele și dezavantajele descrise mai sus L.

În final, un citat (în traducerea noastră) care elogiază HYPERTEXTUL:

„Hypertextul este o amenințare mortală pentru flecari, vorbăreți și iubitorii de rumegături verbale.

Hypertextul este necesar ca un mijloc economic de diseminare a cunoștințelor. Hypertextul ca și cum „închide” tema. Un articol tematic se transformă într-unul enciclopedic.

Hypertextul este bun datorită stilului său lapidar (linkul este o indicație de culoare) și utilității sale, deoarece hyperlinkul este întotdeauna la îndemână.

Hypertextul trebuie să se citească profund (incisiv, tăios, temeinic, **subcutanat** (*введливо* – adverb rusesc cu sensul de ‘corosiv’, acid care mănâncă metalul), deschizând fiecui hyperlink. A-ți verifica cunoștințele este întotdeauna folositor, niciodată de prisos și niciodată târziu.

Hypertextul trebuie creat „*введливо*”, plasând toate linkurile posibile. Trântorii fug de o astfel de activitate ca diavolul de tămâie, răspândind falsuri despre hypertext.

Hypertextul nu este deloc o dulceață! Nu este obligatoriu să-l iubiți. Dar iată să-l utilizați trebuie. Și încă la maximum! Pentru că orice text poate fi transformat într-un hypertext.” [Bepracov *online*].

Din mulțimea de dezavantaje descrise mai sus, două dintre ele privesc nemijlocit hypertextul: (1) suprasarcina cognitivă (atacul cu informație) și (2) dezorientarea în spațiul online, numit și *labirint informațional* din cauza mulțimii de linkuri (deshideri infinite către alte informații). Pentru ca balanța să încline tot mai mult în favoarea avantajelor, deosebit de importantă este facilitarea căilor de navigare în spațiul hypertextual.

Concluzii. Hypertextul, ca orice altă tehnologie, cu impact uriaș în dezvoltarea umanității, se caracterizează atât prin numeroase beneficii și oportunități demonstrate cu prisosință tehnologiile infocomunicaționale, cât și prin deficiențe și probleme enorme de diferită natură. Acestea nu reprezintă decât cele 2 fețe ale aceleiași monede: plasate în același context, contradicțiile generează, dialectic, evoluția. Să sperăm că, într-un viitor nu prea îndepărtat, avantajele hypertextului

vor depăși în mod clar dezavantajele hipertextului. ȘI TOTUȘI sau, autocitându-ne cu citatul cel mai frecvent al prezentului manifest, CU TOATE ACESTEA, hipertextul rămâne a fi un mare concept.

Bibliografie:

Jacques Anis, *L'hypertexte comme hypermétaphore*, in: *Linx* [En ligne], 40 | 1999, mis en ligne le 21 septembre 2012, consulté le 13 octobre 2014; <http://linx.revues.org/798>; <http://linx.revues.org/798#tocfrom1n3>

J.L. Borges, Biblioteca Babel, in: *Opere 1*, București, Ed. Univers, 2002; se găsește și la adresa: <http://mindporn.org/carti/biblioteca-babel-universul-si-borges/>

J.L. Borges, Grădina potecilor ce se bifurcă, in: *Opere 1*, București, Ed. Univers, 2002.

Ciberliteratura; <http://culturadigital.br/ciberliteratura/>

Marie-Laure Florea, *Tabularité: des textes aux corpus*, in: *Corpus*, 2009, nr. 8, p. 177-196; <http://corpus.revues.org/1792#tocfrom2n9>.

Gazel, Hervé, *Hypertexte et géographie* <http://cybergeorge.revues.org/5497>

Mircea Gheorghe, *Internetul și cartea – doi frați inamici*; <http://www.paginiromanesti.ca/2013/02/15/internetul-si-cartea-doi-frati-inamici/>

Virgil Johnny, *A Biblioteca de Babel: uma metáfora para a sociedade da informação*; http://www.dgz.org.br/ago07/Art_04.htm

Pierre Lévy, *L'hypertexte, instrument et métaphore de la communication*, in: *Réseaux*, 1991, vol. 9, nr. 46-47, p. 59-68; http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1991_num_9_46_1831

Norman Meyrovitz, *Hypertext – Does It Reduce Cholesterol, Too?*, in: Nyce, James m. & Kahn, Paul D. *Vannevar Bush and the Mind's Machine: From Memex to Hypertext*, Academic Press, San Diego, 1991.

Elena Ungureanu, *Dincolo de text: hipertextul*. Arc, 2014.

Андрей Козлов, *Мой Гипертекст*; <http://www.proza.ru/2013/02/05/883>

А.Ю. Корбут, *Текстосимметрия как раздел общей теории текста*. Дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2005.

Веграсов Фатех, *Гипертекст – инструмент критика*; <http://www.pseudology.org/webmaster/HiperText.htm>.

LUDMILA ȘIMANSCHI
Institutul de Filologie al AȘM

METALIMBAJUL ȘI EXTINDEREA TEXTUALĂ BLOGOSFERICĂ ȘI DIGITALĂ

ABSTRACT

The present study analyzes the new blogospheric and digital poetic forms in order to consign the restructuring of contemporary literary modalities. Digital poetry produces meanings resulted from continuous and profound semiosis between poetic codes and e-technologies. The change of writing regime profoundly effected literature and stimulated the creation of more elaborated devices that cybertexts produce. Availability of digital experiments and emergence of virtual reality do not intend to destroy the canonic literature; they aim to polarize it, preferring complex hyperliterate forms, blogstory, cyberpoetry, transmitting a virtual experience in poetic text.

Keywords: blogosphere, digital textuality, blogstory, cyberpoetry, writing regime, hypertext, e-books, software poetic language, technose, transclusion.

Efervescența creatoare și pseudocreatoare din zona site-urilor literare, mutarea masivă a revistelor literare de pe suportul tipărit către mediul internautic, moda explozivă a paginilor de *web* și a blogurilor de scriitor sau de cititor, apariția de noi practici literare digitale impun investigarea acestui domeniu de frontieră, în care literatura și tehnologia se condiționează reciproc. Americanul Alan Kirby în studiul *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture* [1] promovează teoretic o nouă paradigmă culturală care impune noi forme de textualitate într-un dinamism creativ tehnologic. Deși recunoaște că inovația tehnologică stimulează apariția de noi forme poetice, nu poate afirma că există o literatură digimodernistă, căci deocamdată nu s-a produs restructurarea modalității textuale. Brazilianul Jorge Luiz Antonio îl contrazice în lucrarea *Poesia digital* [2] descriind amplu noile practici textuale care s-au dezvoltat ca urmare a utilizării conștiente a variatelor finalități tehnologice poetice, a diferitelor opțiuni grafice în mediu electronic, a valorificării experienței de colaborare a e-grupurilor, a extinderii noii realități virtuale a producției poetice digitale (sunet, cinetică), a îmbogățirii domeniului poetic virtual cu poezia realizată prin exploatarea dimensiunii artistice a relației om-computer. Poezia digitală a reușit să relaționeze în profunzime limbajul poetic și cel software. Mutația semiotică s-a produs în cadrul sistemului canonic de comunicare prin schimbarea accentului de pe mediu/ canal către codurile poetice, cititor (negocierea între cititor și mai multe coduri de organizare a semnelor, precum și negocierea între coduri) și mesajul continuu creativ,

care circumscrie o buclă autopoietică. Se elimină din start determinismul tehnologic care proclama subordonarea mesajului tehnologic, și se declară realizată transmutația intersistemică (poetică-tehnologie) prin transformarea funcției predominante (pragmatice/ referențiale/ obiective) a codului mașinii în funcția poetică, revelând posibilitatea nașterii unui nou limbaj poetic. Noul limbaj este structurat pe limbajul verbal, conținând inserții hibride, cu un intensificator indicial/iconic, sonor, cinetic sau mixt. Poetica tehnologică computațională (hypermedia, hypertextul, textul generat software, poezia combinatorică digitală, poezia vizuală dinamică, web textul) produce semnificații, este o atitudine reflexivă și nu o creație mecanică, reprezentând rezultatul unei *semioze* continue și profunde între codurile poetice și tehnologiile informaționale, care implică un *corp lingvistic* în transformare. Actul poetic digital are dimensiuni macrocosmice ca și cel romantic: „Tehnopoetul este, ca poetul romantic, un technodemiurg.” [2, 28]. Codurilor de programare li se atribuie finalități poetice, se produce extinderea rizomatică poetică în alte câmpuri semiotice mai fertile: tehnologia și cyberspațiul. Un caz particular de resemnificare a limbajului de programare, rezultatul interferării semiotice a codurilor poetice și tehnologice, reprezintă *code-poetry* (poezia-cod), caracterizată printr-o anumită textualitate (inter- sau hiper-textuală), căreia îi sunt specifice jocul de analogii sintactice intertextuale, spațiul multiplu intertextual și modalitățile non-lineare hipertextuale de lectură electronică: „Poezia digitală este un fel de poezie contemporană formată din cuvinte, imagini, grafisme, sunete, elemente animate sau nu, în cele mai multe cazuri interactivă, hiper-textuală sau hiper-mediatică, care formează un text electronic, un hyper-text sau o hyper conexiune mediată. Ea există în spațiul simbolic al calculatorului (Internet și rețea digitală), mass-media electronică, digitală, care formează conexiuni cu componentele care reprezintă forma de comunicare poetică. În general, poezia digitală există doar în acest mediu și își exprimă prin acest mediu integralitatea și dominația [2, 41].

Raine Koskimaa în teza de doctor *From Text to Hypertext and Beyond* reflectează asupra impactului asupra literaturii a tehnologiilor informaționale și ajunge să descopere schimbarea de regim a scriiturii: abandonarea mașinii de scris cu funcționare stângace și asimilarea rapidă de către scriitorii a procesoarelor de redactare word care oferă posibilități multiple de manipulare a aspectelor vizuale ale textului, de la tipuri de fonturi la aspectul paginii. Dar practicile tehnologice computaționale au avut un efect mai profund asupra literaturii în general decât procesoarele de text, reformând în mod semnificativ industria editorială, creând un canal disponibil pentru literatură experimentală și marginală.

Spre deosebire de textul scriptic bi-dimensional care funcționează pe suprafață, hyper-textul este un text electronic, tri-dimensional ce funcționează pe interfața virtuală, răspunzând comenzilor/ click -urilor de pe tastatura calculatorului. Textele simultane cu mai multe straturi juxtapuse, prin mutarea cursorului, prezintă straturi unice care pot fi citite în sintaxa *externalizată* a simbolurilor grafice, ce reprezintă interrelațiile sintactice dintre fragmentele de text. Feedback-ul imediat al cititorului din rețelele de internet, fac posibilă participarea la scrierea și rescrierea textului. Un exemplu foarte interesant de acest tip de interactivitate este romanul *Interface* de Markku Eskelinen

(1997), o lucrare care are prin feedback-ul cititorilor propria viață în internet. Metalepsa postmodernă este înlocuită cu *ontolepsa* digitală, care este o parte componentă a ficțiunii hipertextuale, creând narațiuni alternative în raport cu lumile posibile digitale. Din cauza hyperlink-urilor, cititorul poate citi fragmente din mai multe trasee într-o ordine complet independentă de orice căi recomandate, fiecare acțiune cauzează diferite alternative, marcând clar două lumi narrative. Se construiesc noi narațiuni, neprevăzute de autor, lumi fictive conexe, care nu produc întotdeauna o narațiune coerentă, cititorul având senzația că citește fragmente incompatibile din mai multe narațiuni. În timp ce metalepsa a jucat un rol important în interiorul universului fictiv postmodernist, în narațiunea hipertextuală *ontolepsa* funcționează în afara universului fictiv, în activitatea de citire, în interpretare. Dacă nivelurile narrative și structurile ontologice sunt convenții de interpretare folosite pentru a face textul coerent, hipertextul subminează coerența, *ontolepsa* fiind o încălcare a convențiilor narrative. Conștientizarea faptului că (aproape) orice poate fi legat de orice altceva este principala forță subversivă a limitelor rigide. Legătura poate să apară între documente independente (cum ar fi în www), între părți ale unui document, sau chiar, pe plan extern, între text și lumea înconjurătoare (cybertextul care face referință la telefon dvs. mobil etc.). Cybertextualitatea este o provocare pentru cărțile electronice care renunță la conceptul de carte și nu sunt simple dispozitive de citire, ci un mod flexibil al interfețelor programabile, propunând cybertexte infinite. Această literatură instantanee creează dispozitive mai elaborate, care produc orice fel de cybertext, conectat fără fir la internet continuu.

Pregnanța literaturii tinere în spațiul scriptural contemporan roman e plină adesea de aplomb, e dezinhibată și netă, cu nerv și cu stil, fără direcții bine stabilite, demonstrând deliberat că literatura de azi nu mai este douămiistă, în sensul că a depășit urgențele acestuia. Destui tineri scriitori de astăzi sunt *self-promoteri*, înțeleg foarte bine că trăiesc într-o eră a spectacolului comercial digital și se comportă ca atare, propunând online mode poetice de uz propriu.

Este cazul basarabeanului Hose Pablo cu volumul de debut *Căpșune în inima mea* (2007), ce ilustrează ceea ce am putea numi un *epigonism web* al unui val de poezie care și-a obținut o relativă faimă câștigată pe câteva site-uri literare, trecând, într-o vreme, drept un soi de speranță genuină, propunând o poezie ordonată de bloguri și de senzualismul speranței. Poetul se declara exponentul unui *nou val* care se situează într-un raport de continuitate, dar, mai cu seamă, de discontinuitate, cu poezia grupului 2000, despre care vorbește la timpul trecut, ca despre un fapt de istorie literară: „acesta este un volum funerar pentru generația 2000. Generația 2000-istă a fost extraordinară. dar nu vă întristați – nimeni nu pleacă fără să știe că sigur au venit următorii. așadar am venit pentru că ne-ați chemat în șoapte.” [4, 82]. Coperta originală a volumului *Căpșune în inima mea* sugerează situația dificilă a tinerilor scriitori români, care, odată ce conștientizează că nu dispun de mijloacele financiare necesare pentru a scoate o revistă culturală ori atunci când realizează că numărul solicitanților de carte este tot mai mic, decid să se virtualizeze odată cu textele lor (care se transformă-n *e-books*), să devină *oameni www* cu aripi de îngeri, cărora le poți pătrunde-n inimă, în viscere, oriunde, cu un singur *click*, și care, încercând să publice la edituri puternice, sfârșesc prin a-și tipări

volumele sub regie proprie. Noua generație „ordonată de bloguri”, emergentă, fericită în aura unui soi de sentimentalism viguros, reinventează iubirea în lumea agresivă, resentimentară, instituind o nouă *Human Zone*, viziune juvenilă și constructivă asupra lumii. Detașarea de douămiism a fost înscrisă de critici în categoria gesturilor de frondă, recunoscându-se totuși schimbarea survenită în registrul poetic prin percepția hiperbolică, tendința ego-ului de a-și atribui proporții monumentale, identificarea finalmente cu umanitatea, cu specia. Generația blogosferică își alege un public care iese din sfera de influență a 2000-ismului și anunță intrarea subită a poeziei senzuale în plin teribilism douămiist: „Timpul meu nu a sosit/ însă mi-am schimbat parola de club/ de *hyper de poezie.ro*/ de mail” [4, 49]. HZ-istul Hose Pablo se simte confortabil în spațiu virtual cu publicații numai pe internet, preferă izolarea securizantă neobișnuită: „eu sunt nicăieri pe google/ și tu ești everywhere” [4, 29] și se detașează lejer de opiniile refractare care i-ar desconsidera poeticul pentru că nu ar vrea să fie influențat: „eu nu știu ce ziceți voi/ dar eu cred că asta e poezie” [4, 59]. Nemulțumirea de sine a generației blogosferice e asociată cu neputința și insuficiența de identitate: „vă amintiți oare cum publicam pe internet/ numai pe internet/ și credeam că are să fie totul frumos/ dar nu a fost așa” [4, 44], căci scriitura pe blog nu asigură succesul de public sau succesul de critică.

Un alt ambițios tânăr scriitor român Darie Ducan vine în anul 2013, în plină agonie postmodernă, cu un program-manifest intrigant *Manifestul negativist* și în 2014 cu placheta de versuri *Poezii noi* și se înscrie, la alt nivel temporal, în subgenul *textualismului mediatic* propagat de Ioan Manolescu în *Noțiuni pentru studiul textualității virtuale*.

Poetul contestă livrescul excesiv, consumerismul comercializat literar, care a suflat literatura contemporană în ofensiva globalistă, și simplismul poeziei blogosferelor: „Blogurile au murit pentru poezie. Revistele *online* sunt mici depozite de electricitate pentru instalațiile de pom, iarna. Poezia e un continuu, nu un excedent.” [5, 9]. El afirmă dependența poeziei de mijloacele de suport, limbajul tehnologiilor informaționale devenind o derivare a celui poetic: „Icoane și softuri, gadgeturi și logări îl apropie pe om de poezie. Îl țin în softul ei. Niciodată poezia nu a fost mai aproape de om. Pentru că intră în el prin dependențele sale.” [4, 10]. Considerând că „niciodată poezia nu a depins atât de mult ca acum de mijloacele ei de suport. O memorie vizuală impune o altfel de epică” [5, 9], propune o nouă practică literară – procesarea electronică, numită *tehnoză* prin care inversează ordinea nivelelor de intensitate lectorială pentru a impune forma *societară* de reprezentare poetică. Schimbarea de optică scontată se obține prin noua metodă de reinterpretare cu efecte vizuale din arsenalul aplicațiilor digitale de formatare a imaginilor textelor poetice: binarizarea negativă și oferta unghiulară. Acest manifest nu impune sau delimitează o generație sau grupare literară, ci instituie o nouă procedură lectorială inedită prin care textul ar putea fi scos din obișnuitele grile interpretative epuizate de critica actuală (fractalică, intertextuală, fenomenologică) și i s-ar oferi relaxarea descoperirilor vizuale autentice, care inevitabil ar trebui să conducă la chintesența semnificațiilor textuale. Negativismul ridică probleme de reconfigurare estetică prin *traseul dantesc* exegetic propus și de re poziționare a receptorului multiplu și dinamic față de opera poetică prin teatralizarea focalizării verticale a scriiturii. Ambiția de a obține o modificare fundamentală a textului poetic prin artificiile tehnice ale

negativismului digital rămâne a fi o frondă programatică, informaticienii ne avertizează că procesul de îmbunătățire nu mărește cantitatea de informație conținută de o imagine.

Ambele cazuri literare reflectă disponibilități față de experimentele digitale și emergența realităților virtuale, care nu intenționează să distrugă literatura canonică, ci doar să o polarizeze, preferând forma neliniară, transgresarea liniarității obișnuite pe care pagina tipărită o imprimă textului. Dar pentru a evita entuziasmul corporatist și a nu ajunge la extrapolare exaltată, trebuie să recunoaștem că nu e vorba deocamdată de vreo schimbare de paradigmă literară în literatura română, căci formele de scriere electronică nu determină astăzi modul în care ne definim pe noi înșine. Mai degrabă, acestea participă la reactualizarea noțiunilor legate de sine în decursul acestei vârste târzii a tiparului. De multe ori riscul la care ne expunem este acela al căderii în baroc, în supra-elaborat, derivând din dorința de a aglomera mecanismele și de a uimi prin intermediul efectelor speciale. Blogurile cu expresivitate neprogramată din spațiul creativ liber, fără constrângeri ideatice, deținând un limbaj informal în privința gustului și ierarhizării culturale, ajung a fi propulsare forțată și uneori nejustificată de imagine, un prag de promovare a cărților sau a imaginii proprii de scriitor, fără a asigura prea multa interactivitate, fără a crea în mod special literatura în spațiul virtual. Se întreține iluzia creării unei rețele literare dinamice, de fapt, se pune în funcție doar jocul cu rolurile din spațiul virtual în ceea ce privește (de)formarea oglinzilor pe distanță ultrascurtă dintre identitate/ alteritate/ scripturalitate: „Blogul meu e o vitrină în care locuiesc din când în când, nu chiar tot timpul (ca artiștii aceia niponi care s-au mutat permanent într-o casă-vitrină). În loc să-mi scriu textele cele serioase și să-mi citesc cărțile de trebuință, mă uit în oglinzi deformate, la mine și la alții despre care credeam că îi știu. Cineva trebuie să facă și asta! Îmi mai uit prin el câte o haină sau câte o batistă, îmi invit prietenii la taifas și studenții la cafelele pe care nu reușim să le bem în realitate. Uneori le bat cu degetul în geam trecătorilor care îmi bat în geam la rândul lor. Cam asta e blogul meu!” [6]. Doar blogurile de nișă se orientează spre dinamismul comentariilor, au o singularitate originală, ele își găsesc cititori cu gusturi și pasiuni comune, apărând posibilitatea închegării unei mici comunități cu aceleași orientări, dar cu atitudini diferite, chiar divergente.

Multiple metatextele poetice postmoderniste consemnau schimbarea de regim a scriiturii odată cu asimilarea mașinii de scris și a trucurilor de tehnoredactare: „Dacă mă gândesc bine această obsesie de a umple foaia a început când n-am mai lucrat cu pixul, ci direct la mașina de scris. Apetitul meu pentru spațiul alb a crescut odată cu mutarea câmpului la mașina mea de scris. Cândva băteam la 15, apoi la 13, apoi la 10, la 5, iar acum... acum culc foaia! E ca o disecție, versul lat: se văd măruntaiele poemului.” [7, 275], extinzând perceperea lumii în soluție la nivelul tehnoredactării textului poetic: „În ultima instanță lumea nu-i decât o mașină de scris, abrupt din toate părțile, deasupra neantului. Pentru a nu mă prăbuși în abisul din stânga, dreapta, jos, sus, etc., eu bat la această mașină cu o viteză tot mai mare, atât de mare, încât să pot rămâne în lume și după ce voi înceta să dactilografiez. S-a prăbușit un sistem de referință, lumea însăși se dezmembrează, dar atât cât există claviatura cu litere, eu îmi bat textul. Să fie oare adevărat că timpul e reversibil ca o bandă de la mașina de scris?” [7, 277]. Mașina de scris este desemnată prin excelență recuzita postmodernistului, un instrument de

inter- și hiper-textualizare. Mașina de scris poate fi numită un palimpsest, clapele ei identice uneori tăblițe antice ascunzând amprente ale întregii literaturi, dar mai ales ale modernității, de unde și revolta cuvintelor împotriva mașinii de scris. Roland Barthes descoperă noi oportunități scripturale inedite ale textului dactilografiat: „Aceste greșeli mecanice, atâta timp cât nu sunt derapaje, ci doar substituiți, pun în evidență o cu totul altă tulburare decât particularismele manuscriselor: prin intermediul mașinii, inconștientul scrie mult mai stăpân pe sine decât scriitura naturală.” [8, 21].

Drama despărțirii de mașina de scris la începutul anilor '90 este înlocuită de un război rece cu computerul: „Mi-am luat atunci computer și drama ibseniană dintre mine și el a dominat anul cu un scherzo penibil. Un amor cu năbădăi, lungi perioade de părăsire reciprocă — încă e-n casa mea ființa asta de tablă și perversitate, dar divorțul e aproape și e definitiv hotărât.” [9, 459].

Mutațiile considerabile produse în actul de scriere odată cu asimilarea computerului pot fi semnalate doar atunci când se impune poezia postdouămiistă, când „manuscrisul a dispărut definitiv, la fel tocul, creionul, se folosește tastatura, delete, copy and paste. Remarc avantajul keyboardului. Ușurința de a importa sau exporta text. Compilația devine la unii prima formă de expresie. Poetul pe net este un primitiv al tehnologiei și al setei de expresie. Este exponentul unui experiment pe noi înșine.” [10]. Regimul nou de scriitură oferă o descătușare deplină a energiei creative: „E o șansă de libertate să-ți poți duce țara în suflet, să-ți poți duce țara pe stik. Mă am chiar pe mine undeva pe stik. Mă sprijin pe raiduri de lume. Și câtă detașare.” [11, 11]. Lumea virtuală nu denotă contingență ontologică, ci mediere sau simulare ontologică: „Inflație de viață, inflație de moarte, inflație de frumusețe, inflație de speranțe, inflație de destine, inflație de tehnologie, zilnic privesc prăpastia dintre Backspace și Enter”, modificând modul de percepere a propriului simț al identității, fluxul și refluxul subiectului virtual: „Orice-ar fi, oricum ne-am interpreta existența, fie că o vedem fluentă, lipsită de hopuri, fie că ni se pare fragmentară, rămânem acolo, pe monitor, o formulă printre atâtea altele.” [12]. Lecuindu-se ironic de teroarea paginii albe, a blocării scriiturii: „tastatura mea/ este plină/ de poeme/ au năpădit-o/ ca râia căprească/ aseară mi-a/ invadat unghiile” [13], scriitorul intră în simbioză cu computerul, interfațându-se uman: „Nu e nici un geam pe care să-l deschid spre lume,/ iar tastatura îmi mușcă degetele obosite/ Dați click pe marginile inegale/ ale ființei mele/ și save/ altfel mă-nghite pădurea/ crezând că sunt toamnă!” [14]. Cu toate că se jonglează cu un limbaj și un imaginar ultratehnologizate, inclusiv cu conceptele codurilor computaționale, poeții sunt fascinați de posibilitatea de a transmuta în textul poetic experiența virtuală: „Și aștepti nerăbdător în fața ecranului/ Aștepti ca pixelii să-și schimbe culorile/ Să formeze niște litere ordonate într-un răspuns/ Dar apoi îți lași privirea pe birou,/ mouse-ul stă acolo nemișcat/ Pixelii s-au schimbat în altceva și te cutremuri/ Ceva sapă adânc în tine și te doare, și nu mai suportți/ Te omoară pe dinăuntru, ca o boală” [15].

Excepții fericite care propun noi practici de extindere digitală literară sunt câteva romane în format blog: romanul *RealK* de Dragoș Bucurenci (2004), exclusiv în varianta electronică, care exprimă o nouă mentalitate, o nouă vârstă socioculturală, cea a „generației Y”, și romanul *Blogstory* de Nora Yuga (2013), text hibrid ce conține jurnalul

de scriitor, expus direct pe blog, jurnal live, la vedere, care are câteva nivele: ideatic, epistolar și portretistic, literar (poezii, interviuri), și, nu în ultimul rând, un jurnal de călătorie literară. Experimentul Norei Yuga demonstrează depășirea tracului scriptural în fața digitalului monstruos prin manipularea potențialului empatic al weblogului: „Cu răbdare și tutun, chiar, cât mi-aș dori acum o țigare, când mi-e frică de tastele astea negre ca 50 de ochi de drac! dacă nu v-aș iubi atât și nu m-aș iubi atât, m-aș lăsa păgubașă! Ce bine că existați pentru mine! Nora” [16].

În contextul epocii media și a generației *Google* putem vorbi nu atât de revoluții ori, în sfârșit, de evoluții, ci, de mult ori, din păcate, de superficialitate și autosuficiență. Vom avea o rețea matură e-literară doar atunci când vom depăși stadiul de vânare exclusivă a insolitului. Deocamdată generația milenariștilor, dependentă de tehnologie pentru că o mare parte a vieților lor se petrece în fața unor ecrane, produce mutații doar în modul de raportare la actul scrisului și în regimurile scriiturii, accesul la internet și la tehnologie dându-le o percepție mai fluidă asupra vieții, hypertextul oferindu-le, după cum afirmă Olga Ștefan, „o frumoasă utopie, născută din dorința omului de a se elibera de constrângerea teribilă a temporalității lineare.” [17]. Imaginarul tehnocultural le impune și iluzia că ficțiunea interactivă și hyperliterară va democratiza accesul maselor la expresia literară. De fapt, site-urile sau blogurile nu au relevanță decât pentru un cerc de prieteni cu aspirații literare, pentru cei care vor să parvină mai degrabă în literatură. Dacă unii critici multimedia sunt entuziasmați că se produce „o revoluție în modul de percepere a mijloacelor liricii difuzate pe internet” [17], alții au senzația că „nu se mai creează, ci se transferă de pe un suport pe altul” [18]. De multe ori genurile digitale *Google poetry* (bazată pe funcția de autocomplete a motorului de căutare), *Email poetry* (poezie colaborativă, extinsă printr-o conversație prin email), *cyber-poetry* (genul de poezie care folosește termeni tehnologici și concepte, în special referitoare la computere, limbaje de programare și sisteme de operare:

„Sunt un keyword
deschid poarta
spre înafara timpului.” ;

„Un link
cheamă alt link
în întuneric.” [19])

sunt mai degrabă delicii experimentaliste, iar subramificațiile ingenioase ale literaturii: *poezia digitală*, *hypertextul*, *videopoemele* (metalimbaje care ar trebui să împingă granițele spre limită, deopotrivă în discursul poetic, în codul imaginii și în experiența sunetului, atrăgând atenția în mod programatic asupra unui mediu anume prin contrapunct cu celelalte) rămân a fi surrogate literare sau forme neconvenționale de artă.

Site-urile literare de tipul www.clublitar.com, www.poezie.ro, www.hyperliteratura.reea.net și numeroasele bloguri au înregistrat fenomenul mutării cenaclurilor literare din spațiul real în cel virtual, dar și febra inovației, care se considera capabilă să suplinească falii, rupturi, fracturi, incompatibilități, imposibilități discursive postdouămiiste, fiind o pistă de lansare a ficționalităților extinse și impenetrabile semnate cu un nume misterios, dar și un mediu de a promova imagini potențate în sens narcisiac: *videopoemele*,

poemele vizuale, performance-ul, formulele adiacente promovării tradiționale a poeziei românești contemporane, crescând riscul scăderii calității textelor postate și inundarea acestor platforme online de grafomania poezilor.

Inovatoare pentru exploatarea mijloacelor media era considerată poetica interactivă, literatura instant ce ataca canoanele și detabuiza zonele tematice și limbajele: conținutul noului text fiind creat de utilizatori multipli, autorul blogului lansează primul episod al poveștii și niște reguli generale de colaborare. Fiecare episod este scris în continuare de către un cititor, urmând ca toți cititorii-autori ulteriori să fie obligați să respecte logica reconfigurată de noua adăugire de conținut. Era asigurat un bonus de feedback, potențialitatea lucrului progresiv pe text ajunge să fie dependentă de opiniile și sugestiile exprimate în acest sens de către ceilalți membri ai comunității virtuale devenind o formă de drog, lipsa reacției la un text semnalizează îndoială: „Viața unui text pe net este de câteva zile, ore. Un text vechi este considerat neinteresant și nu mai este accesat. Clikul pe *Like* este o plagă comodă. O adormire a conștiinței. Nevoia de a scrie devine direct proporțională cu nevoia de a împărtăși rezultatul acestui proces care sfârșește să fie creator și devine, pur și simplu, tehnologic.” [10].

Această literatură independentă, lipsită de pretenții literare ne dă senzația conviețuirii mediocrității și originalității, kitsch-ului ordinar și a mizei estetice, fiind foarte mare riscul realizării unui amestec artificial și nereușit, rezultatul este supersimplificarea literaturii și spontaneismul ludico-social al postliteraturii. Iar sinceritatea la limită a exhibiționismului, așezată confortabil în zone de indeterminare, în lumina perfidă a unor reflectoare care proiectează pe ecrane mari, vizibile din orice unghi, personajul confesor de pe scenă, nu e decât o sinceritate trucată, simulată, autenticitate-paravan.

În imaginarul tehnologic, conceptul de *transclusion* (transcluzie) introdus de Ted Nelson [20], care anunța flexibilitatea în folosirea și manipularea dimensiunii temporale a textului, stă la baza construirii unor texte online pe bază de hyperlinkuri (care se multiplică la infinit, în mod rizomatic, se clonează și se metesează, răsfrî în constelații multidimensionale, cititorul obținând nu doar un text pe care trebuie să îl decodifice, ci și un set de indicii reconfortabile), dar și a unor romane-experiment, imposibil de apropiat în categoriile și cu instrumentarul lecturii liniare, cum ar fi romanul *Rubik*, roman colectiv (2008), realizat prin colaborarea e-grupurilor. Fiecare autor este echivalentul unui pătrățel din care este alcătuit un cub Rubik, fiecare vine cu o informație precisă, iar amestecul lor dă naștere unui text permutabil. Obiectul hypertextual literar conține noduri complexe secvențiale și de explorare, propunând căi alternative condiționate, conținuturi atomice și legături interne și externe supranivelate. Relativizarea conceptului de identitate în era noastră postmodernă legitimează forme de literatură cu autorul reprezentat de un nick și un avatar sau un hibrid colectiv, interactiv și procreativ. Cititorul devine *user*, de vreme ce romanul nu este doar carte, ci obiect hibrid, cub de texte, mesaje electronice și clipuri filmate. Cybercititorul invadează o zonă perceptivă de neatins de creația clasică. Personajul la rându-i se transformă în unul multiplex, multi-folder, mulți-specializare, un cyborg defect, cu articulații de limfă și vanadiu, bântuind spațiul virtual în căutarea imaginii ultime, cea care ar fi declanșat trezirea.

Deocamdată nu putem pune semnul egalității între revoluția mediatică și schimbarea

sensibilității literare românești. Literatura digitală nu ar trebui să se reducă doar la aspectul tehnic al realizării sale, ci să reflecte performanțe expresive și vibrații artistice. În afară de accesul la un nou spațiu complex, potrivit explorărilor romanului, în care termenii cheie consecutivi sunt virtualitate, hyper-realitate, nu se produce nici o înnoire de ordin poetologic (se reciclează avangardismul, expresionismul, suprarealismul, onirismul estetic) sau naratologic (textualismul virtual aduce o nouă reprezentare cu vechi modalități narrative anunțate de Borges, Cortazar și Musil, care au creat romane ca forme ale acțiunii, mobile, proteice, experimentând situarea într-o lume cu *pereți mobili*). Miza lor era mai mare decât s-ar părea, căci jocul lor literar care submina clișeele și toate manierismele și formule-tip implica de fapt o căutare identitară și în același timp de esență a existenței, ordinea din haos și din incomprehensibil, creând o hartă redefinită a universului, un puzzle de lumi suprapuse, având însă fiecare individualitatea și logica sa proprie, o combinație dominată de aceeași dublă obsesie, a spațialității și a căutării de sine.

Referințe critice:

1. Alan Kirby, *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*, New York, Continuum, 2009.
2. J.L. Antonio, *Poesia digital. Negociações com os processos digitais. Teoria, história, antologias*. DVD, São Paulo, Navigar Editora, 2010.
3. Raine Koskimaa, *From Text to Hypertext and Beyond*, 2000, <http://users.jyu.fi/~koskimaa/thesis/thesis.shtml> DIGITAL LITERATURE
4. Hose Pablo, *Căpșune în inima mea. Volum funerar pt Generația 2000*, București, Editura Vinea, 2007.
5. Darie Ducan, *Manifestul negativist*, Nico, 2013.
6. Mihaela Ursa, <http://mihaelaursa.wordpress.com/about/>
7. Emilian Galaicu Păun, *Poezia de după poezie*, Chișinău, Cartier, 1999.
8. Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii. Noi eseuri critice*, Cartier, 2006.
9. Mircea Cărtărescu, *Jurnal I*, 1990-1996, București, Humanitas, 2001.
10. Adrian Grauenfels, *Poezia pe net, fenomen și analiză*, în *Rețeaua literară*, <http://reteualiterara.ning.com/profiles/blogs/poezia-pe-net-fenomen-i-analiz>
11. Darie Ducan, *Poezii noi*, Nico, 2014
12. <https://newskeeper.ro/articol?id=6886566B7258CE00C6F9E3E7CAB948A5&data=1999-05-19>
13. http://www.poezie.ro/index.php/poetry/13967191/tastatura_mea
14. <http://www.poezie.ro/index.php/poetry/13892177/index.html>
15. http://www.poezie.ro/index.php/poetry/1761402/Relatie_dintre_pixeli
16. Nora Yuga, *Blogstory*, 2013, <http://noraiuga.blogspot.com/2012/01/blogstory-2.html>
17. Olga Ștefan, *Experiența hipertextuală: fantasmă, acțiuni, realizări*, în revista *Steaua*, 2010, nr. 1-2, <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=1464>
18. Stan Constantin, *Viitorul literaturii*, <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/viitorul-literaturii-3087747>
19. <http://www.poezia.3x.ro/MARIUS1va11.htm>
20. Ted Nelson, *Literary Machines*, London, Mindful Press, 1980.

„POEZIA ESTE TĂCERE ÎN CEEA CE PRIVEȘTE PROCESUL SĂU DE ELABORARE. SĂ NU ÎNTRERUPEM TĂCEREA!”

Discuții cu Gheorghe Grigurcu

ABSTRACT

Following proposal of Nicolae Tzone, the director of *Vinea* Editorial house from Bucharest, I interviewed one of the most outstanding Romanian critics from Basarabia Gheorghe Grigurcu. The interview took place at „Onisifor Ghibu” library in Chisinau. The issues discussed were literary critics and poetry, relations between poetry and reality, literature and politics, Romanian literature of Basarabia, aphorisms etc. We also touched upon the personality of the interviewee and its two sides - of critic and of poet.

Keywords: Gheorghe Grigurcu, literary critics, poetry, Romanian literature of Basarabia.

Aliona Grati: Bună ziua, Maestre Gheorghe Grigurcu, și bine ați venit la Chișinău! Trebuie să Vă mărturisesc faptul că de când mi-a revenit mie sarcina să dirijez revista *Metaliteratură* mi s-au întâmplat o mulțime de lucruri frumoase. Deși revista a rezistat financiar ca prin minune, grație susținerii Institutului de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei, dar, în cea mai mare parte, datorită entuziasmului echipei de redacție și a autorilor care ne oferă articolele fără a fi remunerați pentru aceasta, aproape în fiecare număr am publicat câteva articole, conferințe sau interviuri de excepție. Iată că și propunerea aceasta a domnului Nicolae Tzone, directorul Editurii *Vinea* de la București, de a ne întâlni la biblioteca publică „Onisifor Ghibu” pentru a Vă ispiți și astfel a Vă cunoaște dialogic a venit peste mine, peste noi, ca o grație. Îi mulțumesc mult directorului bibliotecii, Vitalie Raileanu, pentru spațiul oferit și Uniunii Scriitorilor din Moldova pentru organizarea evenimentelor legate de prezența D-voastră la Chișinău. Filosofii Socrate, Platon și Xenofon au inițiat cândva celebrele dialoguri în trei. Noi cei care o să Vă provocăm vom fi mai mulți.

Nicolae Tzone: De altminteri, noi am gândit împreună cu Nicolae Spătaru și Aliona Grati ca acest dialog să fie transcris și publicat în frumoasa revistă de aici, *Metaliteratură*.

Aliona Grati: Domnule Gheorghe Grigurcu, de-a lungul anilor am urmărit cronicile D-voastră publicate în revistele care au o variantă virtuală pe internet. Am citit cu mare atenție *Repere critice*, cartea apărută în 2001, la editura „Știința” de la noi. Am frecventat și poezia D-voastră, dar, trebuie să recunosc, m-au interesat mai cu seamă textele de critică literară. Ele îmi ofereau un model prețios, un fel distinct de a gândi literatura, în special poezia. Aflu dintr-un interviu, realizat de Dora Pavel și publicat în revista „România literară”, că Vă prezentați în primul rând ca poet. Ziceți Domnia voastră că „la judecata de apoi a literaților nădăjduiesc să fiu sancționat cu precădere ca poet”. Deci „la început a fost poezia”? De ce a trebuit să faceți și critică literară? Cum se înțeleg starea poetică și spiritul critic?

Gheorghe Grigurcu: Da, este o întrebare interesantă, care mă obligă să vă fac o mărturisire și anume că într-adevăr activitatea mea literară a început cu poezia și continuă până în ziua de astăzi cu poezia. De ce am scris totuși critică? Dintr-un motiv, cum să spun, de carieră. Cuvântul vreau să aibă o denotație modestă, nu una tangentă la arivism. Am fost un student bun, am primit premiul I pe țară ca student în anul penultim, dar din motive politice nu am izbutit să am o carieră universitară, așa cum doream. Primul post pe care l-am primit în învățământ, după o așteptare de un an și jumătate, a fost cel de profesor la o școală profesională de ucenici vânzători pentru comerțul sătesc din Oradea, care vă închipuiți că nu mi-a dat satisfacții prea mari. Și atunci, ca să rămân totuși în câmpul literaturii, am socotit că e bine să scriu critică literară. Poezia e ceva intermitent, ține de inspirație, este greu să îți planifici să scrii poezie în fiecare săptămână, în fiecare lună ș.a.m.d., în vreme ce cronicarul literar își poate compune textele cu o anumită periodicitate, în funcție de o rubrică sau alta pe care o deține la o revistă literară. De altminteri să spui despre un scriitor că este de profesie poet, e cam jenant, e mult mai onorabil să spui că ești critic literar. Și așa, din aproape în aproape, textele mele critice s-au adunat, au căpătat oarecari proporții cu anii, iar lumea a fost tentată să mă socotească în primul rând critic, dacă nu exclusiv critic. Poezia mea a continuat într-o ritmicitate, zic eu, onorabilă. Aproape în fiecare an, mai ales după revoluție, am scos câte un volum de versuri - înainte cu cenzura era puțin mai greu - astfel încât pot să spun că există un echilibru rezonabil între numărul volumelor mele de critică și numărul volumelor mele de poezie. Așa cum observa un comentator al poeziei mele, poetul și criticul Nicolae Coande, care a semnat prefața unuia din volumele mele antologice de versuri: „Nu știi niciodată pe cine iei la drum!”. Deci poetul care sunt l-a luat la drum pe criticul care sunt! Poetul a rămas în umbră, cu toate că s-a bucurat de aprecieri măgulitoare din partea celor mai buni critici și a unor poeți de seamă. Rămâne ca viitorul să decidă. Să decidă pe ce să pună accent: pe poetul sau criticul care sunt.

Nicolae Tzone: În 2004, „Vinea” a editat o carte masivă, de aproape 650 de pagini, care reunește cel puțin 16 volume de poezie, sub titlul unui volum publicat de domnul Grigurcu în 1968, *Un trandafir învață matematica*. Volumul a apărut într-o colecție pe care noi am preluat-o asumată și care se numește *Ediții definitive*. Este vechea colecție

girată la Fundația profesorului Alexandru Rosetti și unde, în perioada interbelică, apăreau toți marii poeți: Blaga, Arghezi, Bacovia ș.a.m.d. Alexandru Cistelean a scris cu bucurie prefața pentru acest volum, în care susține că predilecția Vă este în general pentru poezie.

Gheorghe Grigurcu: Vă închipuiți că l-aș putea contrazice?

Nicolae Tzone: Citesc cu plăcere un fragment din această prefață: „Deși i-a luat-o, editorial, cu câțiva ani și cu câteva volume înainte criticului, poetul Gheorghe Grigurcu a rămas mereu în umbra deasă a acestuia. Personalitatea accentuată a criticului a estompat, parcă definitiv, personalitatea discretă a poetului, în pofida unei stime ferme pe care acesta a recoltat-o chiar din pornire. Autorități ale comentariului au lansat despre poezia sa afirmații mai mult decât flatante – de-a binelea beatificante. Ele au rămas însă simple gratuități, căci notorietatea de poet a lui Grigurcu a continuat să fie una clandestină. Cel puțin în afara unui cerc strict de inițiați. În vreme ce criticul nu lipsește de pe listele, oricât de scurte și de în pripă făcute, ale protagoniștilor, poetul nu apare nici pe cele mai generoase. Ba, adesea, nici măcar pe cele ce se pretind exhaustive. Condiția discretă a poetului e în flagrantă contradicție atât cu extaza notorietății critice, cât și cu propozițiile exegezei, care, de la bun început, nu și-a cruțat și nici reprimat entuziasmele. Fără îndoială că Gheorghe Grigurcu ar fi fost un poet de mult mai pronunțat relief public dacă nu s-ar fi însoțit de un critic atât de eclatant. În cazul său însă, nu criticul e umbra poetului, ci poetul e umbra criticului.” Despre poetul Gheorghe Grigurcu scriu Ion Negoitescu, Ștefan Augustin Doinaș, Steinhardt, Nicolae Manolescu și mulți alți critici cu pondere.

Aliona Grati: Dacă e să facem referință la exegeți, D-voastră sunteți un poet modern, cu „puternică năzuință spre concentrare lirică”, cu „emoție filtrată la maximum”, de „înaltă ținută intelectuală” (Șt. Aug. Doinaș), cu o „artă rafinată”, „lirism sever și foarte adânc”, aidoma unor „sentințe de o rară pregnanță metaforică (insolitul lor e cu rigoare meditat)” (I. Negoitescu). Această poezie „din concizie, sobrietate, grăire aluzivă și rezervă și-a făcut porunci”, își manifestă tristețea „mai ales filosoficește”, oglindește „problemele facultății poetice ca modalitate gnoseologică” (N. Steinhardt), „se contemplă, ridicând întrebări asupra genezei și destinului său” (Barbu Cioculescu). Cornel Regman susține că poetul nu poate fi despărțit de critic și acest adevăr se manifestă prin „recolta bogată de referiri și aluzii la autorități artistice autohtone sau străine, în special poeți: Verlaine, Blaga, Umberto Saba, Kavafis, Mondrian, Ginsberg, Ion Caraion”. Alexandru Lungu scrie că sunteți un „poet al irealității imediate”. Potrivit acestor critici importanți, sunteți un poet cu poetică proprie, sincronizată cu temele modernității, un critic și eseist preocupat de experimentul poetic, de poezie și relația ei cu realitatea. Definiți-ne poetica D-voastră, spuneți-ne cum se naște realul poetic și în ce relație este acesta cu realitatea cotidiană?

Gheorghe Grigurcu: Poveste veche, relația dintre poezie și realitate. Potrivit unei percepții comune, poezia „redă”, „înfățișează”, copiază, cum ar veni, realul, ceea ce e fals. În fapt, creația poetică se servește de datele acestuia spre a-l transfigura. Spre a-l primi astfel în propriul său spațiu, precum o lume în lume. Aduse pe portativul limbajului poeticesc, sentimentele nu

mai reprezintă decât o epură a celor în viață, o imagine a lor care contează în sine. Baudelaire definea poezia drept „o aspirație umană spre o frumusețe superioară ce se manifestă printr-un entuziasm, printr-o emoționare a sufletului, entuziasm cu totul independent de pasiune, care e beția inimii, și de adevăr, care e hrana rațiunii”. Mă puteți întreba: e într-atât de străină poezia de trăirea noastră curentă? Nu-și are ea rădăcinile împlântate în sensibilitatea, în emoțiile, în frământările omenești? Da și nu. Să ne gândim la un spectacol de teatru. Actorii par a întrupa o serie de sensibilități, emoții, frământări analoage cu ale noastre, dar care aparțin ficțiunii. Astfel că orice plăsmuire artistică e concomitent personală și impersonală. O veche ilustrare a condiției sale se poate regăsi în mitul lui Orfeu. Marele rapsod antic, originar din Tracia, se îndrăgostește de frumoasa Euridice, dar chiar în preajma nunții aceasta e mușcată de un șarpe veninos și moare. Trece în imperiul lui Hades, imperiul umbrelor. Copleșit de durere, Orfeu descinde în Infern spre a-i implora pe cei de-acolo s-o elibereze. Înduioșată de lacrimile sale, Persefona îi îngăduie Euridicei să se înapoieze pe pământ, cu două condiții: pe drumul întoarcerii, Orfeu să nu-i vorbească și să n-o privească. Din păcate, cuprins de îndoieli, Orfeu întoarce la un moment dat capul spre a se convinge că iubita îl urmează. Moment fatal. Euridice recade astfel pentru totdeauna în Infern. Stăpânit de-o suferință fără margini, Orfeu e până la urmă sfâșiat de bacantele care încearcă a-l seduce, dar cărora nu le acordă nicio atenție. Lira sa continuă însă a cânta, plutind pe valurile mării, către insula Lesbos. De unde rezultă că poezia are o geneză de factură existențială, se naște din experiența personală a celui ce-o comite, dar ajunge la o condiție impersonală, cea a unui semn estetic.

Nina Corcinschi: Mai întâi Vă salut cu drag, domnule Gheorghe Grigurcu. Să știți că îmi doream foarte mult să Vă cunosc personal, încă în perioada studenției și după, textele D-voastră ne-au fost surse de referință foarte importante în înțelegerea procesului literar. Ați pomenit D-voastră despre scurta experiență pedagogică de cândva și mă întreb și Vă întreb dacă nu ați resimțit în timp dorul de studenți. Sunteți critic literar, sunteți doctor în filologie, un nume strălucit în mediul literar, cum de în timp nu s-a intersectat această activitate cu cea de universitar, cum se obișnuiește? Nu aveți tentația interacțiunii cu studenții?

Gheorghe Grigurcu: Pot să răspund mai întâi prin trei cuvinte, telegrafic: acum e târziu. Ca să folosesc mai multe cuvinte, aș spune că mi-am reprimat această dorință de a avea relații cu tinerii, prin forța lucrurilor. În primul rând, pentru că nu am avut nicio dată acces la mediul universitar. În al doilea rând, pentru că am trăit, din motive politice, nu într-un centru cultural, ci în localități mici, neavând dreptul de a mă stabili vreodată într-un asemenea centru. Deci în localități unde nu erau facultăți, sau unde, mă rog, facultățile înființate în ultimii ani nu sunt dintre cele mai strălucite. Și în al treilea rând, pentru că, așa cum se spune, „obișnuința este a doua natură”. M-am obișnuit să mă concentrez pe lectură-scris, am avut o viață socială redusă, contactele mele umane au fost uneori impresionant de sărăcicioase și astfel cred că, privind înapoi, acesta a fost destinul meu.

Aliona Grati: Într-o mică discuție la Universitatea Pedagogică „Ion Creangă”, D-voastră mi-ați replicat: „Așa sunt basarabeni – polemiști!”. Pe cine ați avut în vedere și de la cine ați învățat spiritul justițiar?

Gheorghe Grigurcu: Nu este o observație originală. S-a mai spus că basarabienii au o valență polemică, probabil și datorită situației lor istorice, marginale pe aria pământului românesc, de oameni care au fost supuși unor vicisitudini în diverse momente. Aici trebuie să am în vedere niște autori iluștri. Mi-e jenă că-i amintesc în preajma mea. Este vorba de Bogdan Petriceicu Hasdeu, de Constantin Stere, de Paul Goma, bineînțeles, înaintea lui, Pan Halippa și Ion Buzdugan, și l-aș menționa pe A. E. Bakonsky, un poet și un eseist de marcă în perioada postbelică. Deși a început ca proletcultist, a virat într-o direcție foarte onorabilă, devenind un disident, unul dintre autorii care s-au opus cu fermitate remarcabilă regimului comunist în ultimii ani ai vieții sale, curmate prematur la cutremurul din 1977. Am mai făcut o observație în legătură cu basarabienii, și anume că aceștia au „un spirit de glumă”, cum se spune în glumă, adică le plac vorbele de duh, sunt glumeți. Au o glumă amară mereu la îndemână, ca o reacție la opresiunea la care au fost mereu supuși. Era un fel de a replica în chip agreabil la diversele inechități care le împovărau viața. Chiar zilele trecute, m-am întâlnit cu un poet satiric și epigramist de aici, Efim Tarlapan, care mi-a înmănat ultima dumisale carte, cu un titlu, zic eu, binevenit în acest moment, care sună așa: *Tot românul' plânsu-mi-s-a de la Nistru până la Nisa*. Deci iată că Tisa nu mai este un hotar al expansiunii românești, aceasta ajunge mult mai departe, până la luxoasa, mirifica Nisa.

Emilian Galaicu-Păun: Citase tocmai Nicolae Tzone fragmentul acela din Al. Cistelecan. Eu aș avea o singură, mică ajustare la text: nu-i vorba de umbra deasă a criticului, ci mai degrabă de o umbră luminoasă, pentru că ați scris foarte generos despre mai multe generații de poeți, despre stiluri foarte diferite, în calitate de comentator literar, pe de altă parte, poetul din D-voastră și m-am bucurat chiar să găsesc aici prima carte din 1968, *Un trandafir învață matematica*, poetul este mai degrabă un auster, adică mi s-a părut că formalismul este o formulă mai degrabă mentală, o formulă austeră, o formulă nespectaculoasă. Dar este spectaculoasă evoluția, după mine, pentru că să scoți poezie din aceeași formulă, mi se pare o mare performanță. Întrebarea ar fi următoarea: Dacă scriind despre poeziile altora și scriind despre stiluri foarte diferite, generații foarte diferite, cum ați reușit să păstrați o unitate stilistică a propriei poezii, pentru că oricum, prin ciocnire, criticul este influențat volens-nolens cumva, deci intră într-un fel de empatie cu cel despre care scrie, și dacă nu considerați că prin nu știu ce gest spectaculos, printr-o antologie sau ceva, a trebuit să faceți ceva ca să scoateți în față totuși poetul. Eu cred că faptul că ați scris atât de empatic despre ceilalți poeți se datorează poetului din D-voastră, care a avut antene pentru toți ceilalți scriitori.

Gheorghe Grigurcu: Da, este o întrebare extrem de pertinentă. Voi începe cu opinia celebră a lui Baudelaire, iată că-l citez din nou, potrivit căreia cel mai bun critic de poezie nu este decât poetul. Novalis făcea și el o afirmație analoagă. Cred că scrisul critic românesc poate confirma o asemenea idee. Titu Maiorescu a fost critic-critic. E adevărat că numele său este legat de descoperirea faimoasă a lui Eminescu, dar nu era prea greu să îți dai seama în epocă de geniul eminescian. În rest, preferințele critice ale lui Maiorescu au fost jenante de modeste: Matilda Cugler-Poni, Dimitrie Petrino, Ollănescu-Ascanio, colonelul Șerbănescu –

autori complet uitați. La un moment dat, făcea un elogiu la intrarea în Academie a poetului A. Naum, care azi nu mai spune absolut nimic. Să ne amintim că Maiorescu a fost contemporan cu Macedonski, despre care are o singură mențiune care sună așa: „Atmosfera literară vițiată de Macedonski”. Și nu numai cu Macedonski, cu Coșbuc, cu Șt. O. Iosif, cu Anghel, cu Ștefan Petică, cu Minulescu, cu începuturile lui Arghezi, Bacovia și cu Pillat – poeți care nu l-au atras în niciun chip. În critica interbelică, ce se întâmplă? Cel mai mare critic a fost Lovinescu. Nu era poet, deși istoria lui literară din 1937, precedată de pagini numeroase de critică literară, i-a impus pe marii noștri poeți interbelici. Cum se explică acest lucru? În primul rând prin faptul că Lovinescu, deși nu scria versuri, era un scriitor foarte talentat în memorii, producând și romane foarte onorabile. Deci avea și o fibră de literat propriu-zis. Pe lângă aceasta, în *Cenaclul Sburătorul* aveau totdeauna un cuvânt greu poeziei: Ion Barbu, Felix Aderca, acesta era un consilier constant al patronului, Camil Petrescu, Vladimir Streinu etc. Alți critici importanți de poezie au fost G. Călinescu – poet, Perpessicius – poet, Vladimir Streinu – poet, Negoïtescu – poet, Ștefan Augustin Doinaș – poet. Dar ne apropiem acum de zona delicată a strictei noastre contemporaneități. Sigur este un bun critic de poezie Manolescu, deși părerile noastre nu coincid în toate cazurile. Este un bun critic, un foarte bun critic de poezie Alexandru Cistelean, dar nu este poet. Mai sunt și alți câțiva critici care nu scriu poezie, notabili. Dar se poate spune așa: sunt doar excepții care confirmă regula!

Silvia Caloianu: Dacă vine vorba de un Maiorescu, să ne amintim că a lansat imperativul să nu încurajăm mediocritatea. O primă întrebare: cât de ușor este să ținem cont azi de acest imperativ? Și a doua întrebare: vorbiți-ne despre o recenzie pe care ați scris-o D-voastră și care v-a rămas în suflet, despre un autor despre care ați scris cu cea mai mare plăcere, cu cea mai multă inspirație?

Gheorghe Grigurcu: Răspund la prima întrebare. Foarte, foarte greu, pentru că după revoluție s-a deschis un fel de Cutie a Pandorei în ceea ce privește scrisul zis poetic. Apar acum poeți cu nemiluita, la numeroase, tot mai numeroase edituri, adesea obscure, în paginile unor reviste, tot mai multe, sunt probabil peste o mie. Există unele reviste unde se întâmplă să întâlnești 10-15-20 de poeți într-un singur număr, din care adesea nu poate fi reținut niciun nume. Este o dezlănțuire a unei versificații care are din ce în ce mai puțin un suport de poezie reală, un fel de snobism, o expresie a nervozității sociale care ne caracterizează și care se manifestă și pe calea aceasta a scrisului pretins poetic. Foarte rar eu am avut vreun cuvânt bun pentru cultura sub regimul comunist. Dar acum să recunoaștem că editurile de atunci, cu tot dirijismul și cu toată cenzura care le dominau, respectau, totuși, de regulă, și un minim criteriu de calitate, care acum, din păcate, este practic dispărut. Răspund și la a doua întrebare. Am scris cu multă plăcere despre mai mulți poeți ai epocii postbelice. Aceștia nu au fost însă poezii cei mai mediatizați, diferiți de poezii care au format un fel de pluton oficializat al succesului. Vă veți da seama imediat, dacă voi aminti numele prețuite de mine: M. Ivănescu, Leonid Dimov, Emil Brumaru, Petre Stoica, Angela Marinescu, Florin Mugur, Daniel Turcea, Constantin Abăluță etc. dar și Ion Caraion, și Ștefan Aug. Doinaș.

Teo Chiriac: Domnule Grigurcu, una din temele propuse de D-voastră aici la Chișinău a fost „Două state, o singură literatură”. Cu statele mai lășăm problema, mai durează, dar în ceea ce privește literatura sigur că au fost editate câteva antologii foarte serioase în ultima vreme. Ne referim de asemenea la *Istoria literaturii* a lui Nicolae Manolescu și cea semnată de Alex. Ștefănescu. Știți probabil că în aceste istorii se uită, în mod special probabil, că există și literatură basarabeană. Nu există nici în prima istorie, nici în a doua istorie, nimic despre literatura basarabeană postbelică. Nu știu din ce motiv s-a întâmplat lucrul acesta. Zic că poate acești critici știu că D-voastră sunteți un foarte bun critic literar și, pe deasupra, că mai sunteți și basarabean. Nu cumva v-au lăsat această ocupație D-voastră? Ca să vă ocupați D-voastră?

Gheorghe Grigurcu: Este o întrebare mai mult decât măgulitoare, pentru că vorbind ieri cu domnul Chiriac, am abordat aceeași temă și mi-am dat seama cu stupefație că eu însumi cunosc prea puțin literatura basarabeană actuală. Nu au fost între noi suficiente canale de comunicare, nici pe calea revistelor, nici pe calea cărților, nici pe calea întâlnirilor dintre scriitori, așa încât rămâne o obligație morală a noastră ca într-un viitor care să nu fie prea îndepărtat să cuprindem în sfera literaturii române și ceea ce se scrie bun între Prut și Nistru. Acum este o istorie literară bună în lucru, cea a lui Mihai Zamfir, din care a apărut primul volum. Volumul al doilea se va ocupa cu literatura adusă la zi și, dacă voi avea ocazia, îi voi sugera lui Mihai Zamfir să se ocupe și de literatura basarabeană, ceea ce ar fi nu numai un act de justiție, ci pur și simplu un act de consecvență, pentru că nu poți să desparți în mod artificial scrisul românesc după traseul unui râu.

Nina Corcinschi: Maestre, o întrebare care o continuă pe cea a Silviei Caloianu. Spuneți D-voastră într-un aforism: „Într-o conștiință normală, curiozitatea se cade să stea în cumpănă cu indiferența, realizând un echilibru vital. A-ți astupa din când în când urechile și a-ți închide ochii reprezintă acte de sănătate psihică”. Haideți să raportăm acest aforism la forumul literar actual. La ce credeți că ar trebui un scriitor să mai închidă ochii și să-și astupe urechile pentru a da texte de valoare?

Gheorghe Grigurcu: Cred că la mediocritate. Pentru că mediocritatea este contagioasă. Citind multe texte mediocre, îți dai seama la un moment dat că ți se împăienjonește nu numai privirea, ci și mintea. Scriitorul nu trebuie să aibă de a face numai cu lucruri proaste. Și mă gândesc acum la felul în care a scris, despre cărțile lipsite de valoare care abundă, un critic de seamă al nostru, Alex. Ștefănescu. El și-a făcut o rubrică, *Tichia de mărgăritar*, la televizor, în cadrul căreia s-a ocupat de multe zeci, probabil chiar de câteva sute până la urmă, de volume foarte proaste pe care le-a ridiculizat. El are un simț al umorului deosebit și astfel cred că s-a apărat pe sine însuși de invazia aceasta insidioasă a mediocrității, care poate descuraja chiar un critic bine intenționat dacă stăruie asupra pseudoliteraturii.

Nichita Danilov: Domnule Grigurcu, spuneți-mi câtă poezie e risipită în textele D-voastră critice? Și câtă critică în textele poetice?

Gheorghe Grigurcu: E o întrebare la care nu știu dacă eu, în calitate de autor, pot răspunde cu ușurință, pentru că a-ți etala propria poezie, fie și prezentă în textele critice, ar fi un act lipsit de modestie. Iar cât privește versurile mele, ele nu sunt... critice, cum ar veni, adică satirice.

Nichita Danilov: Eu mă refeream aici cumva la un sacrificiu, sigur că există stări poetice și inspirații în inserțiile D-voastră critice. Când ați simțit că...

Gheorghe Grigurcu: Sper că înțeleg ce vreți să-mi spuneți. Indiscutabil, critica este o formă de creație. A fost un teoretician literar de seamă, Adrian Marino, care a respins cu furoare scrisul frumos. L-a enervat așa-zisul impresionism al criticii. Și nu numai atât: el a declarat, spre surprinderea tuturor, că nu mai citește de ani de zile literatura română și că, din păcate, poporul român nu poate fi decât un popor de poeți. De-ar fi așa!

Dumitru Crudu: D-voastră chiar acum vorbeați despre Alex. Ștefănescu. Știu că zilele astea are loc un „război” între criticii tineri: Bogdan Alexandru Stănescu, pe de o parte, și Alex. Ștefănescu, pe de altă parte. Criticii tineri îi reproșează că nu prea are antene pentru literatura tânără și că a greșit de foarte multe ori în judecățile sale. Sunt acuzații peste acuzații. Și nu numai pe *facebook*. A mai greșit și în privința unor autori de aici: l-a nedreptățit într-unul din textele sale pe Eugen Cioclea. Impresia care s-a creat este că Alex. Ștefănescu, de fapt, n-a prea înțeles ce s-a întâmplat în literatura de după generația sa și am dedus lucrul acesta citind opiniile mai multor critici tineri. În ce vă privește pe D-voastră, aveți vreun regret ca și critic că ați nedreptățit cândva vreun poet?

Gheorghe Grigurcu: În critică nu pot exista judecăți infailibile. Totul este o discuție, un proces deschis, din care motiv critica este supusă revizuirilor, revizuirii statuate la noi, teoretic, de către E. Lovinescu. Atunci era vorba de revizuirii exclusiv estetice, care decurg de la sine. Dar după 1989 se impun și revizuirile de ordin moral, pentru că am avut o epocă de foarte grave compromisuri, de un recul al valorii, care nu putea fi de multe ori menționat în momentul respectiv, însă acum, când există libertatea de expresie, toate aceste lucruri trebuie rediscutate. Discuția continuă și fără îndoială că vom avea un alt tablou al literaturii din anii comunismului decât cel cu care suntem obișnuiți. Nu cred că revizuirile acelei perioade fără precedent de triste a culturii noastre s-a încheiat. În ceea ce-l privește pe Alex. Ștefănescu, el este un condei talentat, care a scris mult despre foarte mulți autori. Aceștia nu pot fi totdeauna mulțumiți. Dar menționez că *Istoria literaturii contemporane* pe care a scris-o Alex. înregistrează mult mai numeroși autori tineri decât, de pildă, *Istoria* lui N. Manolescu. Cu toate că n-aș putea face acum o analiză „definitivă” a cazului Alex. Ștefănescu, am impresia că nu e vorba decât de omisiunea câtorva nume dintre cele foarte multe ale prezentului, aspect care n-ar putea fi socotit chiar un defect major al *Istoriei* cu pricina.

Aliona Grati: Moldovenii, scriitorii moldoveni, cei mai cunoscuți dintre ei și-au scris neapărat amintirile din copilărie. Întrebarea mea: cum se numește localitatea D-voastră din copilărie despre care ați scris sau veți scrie? Care este acest oraș/sat, vorbiți-ne despre el.

Gheorghe Grigurcu: Din păcate, copilăria mea a fost divizată între mai multe localități din Basarabia și din România. După câte îmi amintesc, ele nu sunt menționate în versurile mele, dar poezia mea din ultimele decenii are totuși un topos caracteristic care este *Amarul Târg*. Cei care m-au citit probabil își dau seama despre ce este vorba. E un oraș al unui exil al meu, nu numai sufletesc. Am fost nevoit să locuiesc acolo din pricini politice, când am fost dat afară din serviciu, fără să am posibilitatea, într-un răstimp de 16 ani, să mă reangajez și fără să mă pot stabili într-un centru cultural, pentru că funcționa sub regimul comunist sistemul orașelor închise, de natură fără doar și poate feudală. Așadar, răspunsul pe scurt este *Amarul Târg*.

Nicolae Tzone: *Amarul Târg* care este, în fine, un târg care capătă faimă universală prin prezența „Coloanei infinitului”, a „Porții sărutului” și a „Mesei tăcerii” lui Brâncuși.

Nicolae Spătaru: Domnule Grigurcu, D-voastră toată viața ați trăit cumva în afara politicului. Politicul V-a urmărit într-un fel, dar ați încercat să nu aveți tangență cu acesta. Aici în Basarabia, după 1990, sau în România, după revoluție, după 1990, mulți scriitori s-au implicat și în politică. La un moment dat, în Parlamentul de la Chișinău, noi am avut 11 scriitori, însă, cu părere de rău, astăzi nu avem o lege a culturii. Cu părere de rău, acești scriitori, de multe ori, nu s-au ridicat în politică nici măcar la nivelul pe care îl dețineau în literatură. Ce părere aveți despre acești scriitori care vor să facă și politică, care fac partizanat politic?

Gheorghe Grigurcu: Da, aici este vorba de noțiunea de angajare, pe care a pus-o în circulație, într-un mod celebru, Jean-Paul Sartre. Acesta vorbea de angajarea scriitorilor pe aripa stângă a politicii, fiind, după cum se știe, prosovietic, prostalinist, ceea ce n-avea cum să constituie un mare câștig moral pentru filosoful-romancier. Evident că scriitorul poate fi angajat, dar nu în sensul propagandistic, adică să nu confunde planul militanțismului politic cu cel al expresiei literare. Însă la noi a fost, sub comunism, o angajare unidirecționată, o angajare obligatorie care s-a lăsat cu propaganda politică, revărsată în poezie ca o materie amorfă care a înăbușit-o. După 1989, într-adevăr s-a ivit o serie de scriitori în Parlament, nu numai la dvs., ci și la noi. Ei nu au făcut mare lucru. Acum nu putem discuta fiecare caz în parte, dar a fost vorba, fără îndoială, de o orientare politică puțin prielnică culturii, de la început, de la regimul iliescian, orientare care, din păcate, continuă până astăzi, sub regimul Băsescu. Cultura nu e, vai, decât o parte umilă a vieții noastre sociale. În România, procentul destinat culturii din bugetul statului este de 0,6 la sută. Mult mai puțin, nu numai decât în țările occidentale, ci și decât în unele țări din fostul bloc sovietic. Așa încât nu putem decât să ne dorim ca la schimbările, nu știu cât de relevante, de guvernare politică ce se profilează în curând, atât în Basarabia cât și în România, cumpăna să incline mult mai accentuat în favoarea culturii.

Grigore Chipere: Întrebarea mea are tangență cu ceea ce a întrebat domnul Teo Chiriac. Este cunoscută spusa lui G. Călinescu potrivit căreia: „literatura română este indivizibilă.” Deci această expresie a devenit celebră aici, la noi, în Basarabia. Cu toate acestea,

Basarabia e altceva decât România, adică ar fi absurd ca în România să se vorbească despre o literatură transilvăneană sau despre o literatură moldovenească independente. După 1812, Basarabia a devenit și continuă să fie altceva decât restul României. Pe de altă parte, deși ați spus că ați avut contacte slabe cu intelectualitatea de aici și cu cărțile care au apărut aici, ați scris totuși despre autori basarabeni, cel puțin din 1990 încoace. Ca dovadă este că nu demult ați publicat și o recenzie la o carte apărută la Editura Vinea. Este vorba despre cartea Radmillei Popovici. Întrebarea mea este următoarea: dacă aceste cronici, aceste lecturi puține sau oricâte au fost, ele v-au permis să faceți un tablou, un mic tablou sinoptic al acestei literaturi sau al acestei poezii basarabene? Ce părere aveți despre această literatură locală, de aici, de la noi? Sau rămâne cum a zis Manolescu?

Gheorghe Grigurcu: Da, recunosc că am mari goluri, goluri impardonabile în cunoașterea literaturii basarabene, pe care mă voi strădui să le corectez, dar acest lucru nu se poate face într-o perioadă scurtă. Voi încerca de acum încolo să citesc, pe cât am ocazia, mai multe cărți ale basarabenilor. Însă aici dați-mi voie să ating o chestiune ultradelicată și anume raportul dintre românii din România și românii din Basarabia. Cineva spunea așa: „Un român din România privește pe un român din Basarabia, așa cum un francez privește pe un român.” Constat, iată, cu mâhnire, o stare de inferioritate a basarabenilor, indusă așa de autoritatea mai mare pe care și-a dobândit-o desigur, în timp, cultura și literatura română. În ceea ce privește persoana mea, eu sunt privit în România – ca un basarabean, și în Basarabia – ca un român. Discriminat și într-un spațiu și în celălalt. Nu ascund acest fapt. Este efectul unei istorii vitrege. Suntem oare dispuși a ne mai înstrăina unii de alții?

Radmila Popovici: O întrebare ciudată: poezia este mod de viață, terapie sau drog?

Gheorghe Grigurcu: Cred că, pentru a răspunde la această întrebare, am putea asemui poezia cu vinul: în cantități modeste, este un mod de viață, în cantități stabilite de medic, poate să fie o terapie, iar în cantități nemăsurate, este indiscutabil un drog.

Ana Rapcea: Un poet de la noi, Ghenadie Nicu, scria într-un poem că „Dumnezeu este și un mare cititor de poezie.” Domnule Grigurcu, credeți că Dumnezeu este și un mare cititor de critică?

Gheorghe Grigurcu: Să presupunem că este și un cititor de critică pentru a nu-i nemulțumi pe critici. Dar n-ar fi mai bine să recurgem la acea sintagmă celebră „deus absconditus” – zeul dificil de cunoscut? Să-L lăsăm pe Dumnezeu în enigma sa și mai bine să ne ocupăm, pe cât posibil, noi oamenii, și de poezie, și de critică, cu onestitate.

Ilie Tudor Zegrea: Se ridică atâtea probleme pe motiv că Bucureștiul nu cunoaște bine literatura din Basarabia. Eu vreau să spun altceva: că în ultimii 20 de ani, Rădăuțiul, care e în zonă, care face parte din județul Suceava, nu cunoaște Suceava, literatura de acolo. Nu ajung la Rădăuți cărțile editate la Suceava, la doar 20 de kilometri. Și noi ne mirăm că dincoace de Prut nu ajung cărțile noastre, dar asta este situația. S-a vorbit aici

de cartea Dvs., *Un trandafir învață matematica*. Este una din primele cărți procurate de mine în limba română la librăria din Cernăuți. De atunci am cartea D-voastră, *Dreptul la timp* de Nichita Stănescu și *Viața deocamdată* a lui Ioan Alexandru, pe atunci Ion Alexandru. Vreau să recunosc: nu am înțeles mare lucru din poezia citită atunci nici la Ioan Alexandru, nici la Nichita Stănescu. Cu toate că la bibliotecă la noi în sat se primeau *Luceafărul* și *Gazeta Literară*. Și eu citeam cronici literare din *Luceafărul*. Noi de pe aici rămâneam cu poezia lui Cruceciuc din manualele școlare, cu Bucov, cu romanele lui Samson Șleahu ș.a.m.d. Vă întreb de ce, în ultimul timp, Ioan Alexandru, deși e un poet extraordinar, a nimerit într-un con de umbră. Care e cauza, după opinia D-voastră?

Gheorghe Grigurcu: Ioan Alexandru cu certitudine este un poet relevant din rândul celor care jalonează revirimentul poeziei noastre după 1965, deci în perioada liberalizării. El a ilustrat două faze distincte, aproape antinomice în evoluția sa. Întâi este vorba de un neoexpresionism, de o bravadă a unei poezii cosmice, de o demonie care își are rădăcinile în Arghezi, în Blaga, dar și în expresionismul german, după care a urmat o fază religioasă. Ioan Alexandru s-a cumițit brusc, a devenit Ioan Alexandru. În această ipostază a scris o serie foarte lungă de poezii de nuanță teologică și naționalistă, negreșit interesante. În același timp însă bardul a căpătat o rubrică în revista *Luceafărul*, aceasta fiind una dintre cele mai oficiale, una dintre cele mai legate de partidul unic. Cu toate că un principiu fundamental al comunismului este internaționalismul proletar, Nicolae Ceaușescu, comunist, sau, în cazul de față, comunist între ghilimele, din punct de vedere ideologic a marșat pe o resurrecție a naționalismului, deci a săvârșit o flagrantă încălcare a doctrinei comuniste, evident pentru a-și amplifica popularitatea. Naționalismul cuprinde și tradiția, aceasta cuprinde și religia, biserica. S-a afirmat că Ioan Alexandru a împodobit politica partidului cu aurării ortodoxe, că a devenit un fel de mistic de stat. Și iată că acest lucru a dus la umbrirea reputației sale în rândul intelectualității, care era tot mai nemulțumită de politica autorităților de reducere a liberalizării inițiate în 1964-1965. În felul acesta, Ioan Alexandru s-a văzut alipit grupării așa-zis protocroniste, care nu reprezenta decât o diversiune a partidului. Este una din cauzele pentru care popularitatea acestui poet a cunoscut o scădere. Și acum o altă chestiune: apropo de acea situație aproape neverosimilă, trist-comică, în care tipăriturile din Suceava nu ajung la Rădăuți, iar cele din Rădăuți, probabil, nu ajung la Suceava. Pe când eram copil, am văzut, într-o revistă, o poză înfățișând o sufragerie dintr-o casă veche din mini-statul Lichtenstein. Una dintre granițele Lichtensteinului era așa de precis trasată, încât trecea chiar prin mijlocul acestei sufragerii. Iată cum și la noi granițele sunt de tot artificiale, cu atât mai mult cu cât este vorba de granițele care împart același popor.

Ilie Tudor Zegrea: Și Cezar Baltag a intrat într-un con de umbră!

Gheorghe Grigurcu: Și el basarabean. Am fost coleg de redacție cu Cezar Baltag la „Viața Românească”. El era redactor-șef al revistei și eu eram redactor – prima funcție pe care am primit-o după 16 ani de șomaj, în ianuarie 1990. Un poet remarcabil, un eseist, un om de cultură, însă care totuși nu a avut o personalitate mai pregnantă, în sensul în care s-a înfățișat, să zicem, Ioan Alexandru, ca să nu mai vorbim de Ivănescu

sau Dimov sau de alții. A mers pe o linie mediană a unei concrescențe între tradiționalism și expresionismul care a devenit unul din filoanele principale ale poeziei afirmate imediat după liberalizare. Lăsând oarecum o impresie de fabricat, de obiect alcătuit cu osârdie, însă fără un dramatism personal mai pronunțat.

Nicolae Tzone: Am o întrebare care este necesară pentru dialog și se va publica în *Metaliteratură*. Vreau să ne spuneți ce credeți despre trei nume: Monica Lovinescu, Virgil Ierunca și, bineînțeles, Paul Goma.

Gheorghe Grigurcu: Am scris de-atâtea ori despre acești autori, încât cei care m-au citit fie și superficial nădăjduiesc că își dau seama că reprezintă puncte de reper, din unghiul meu de vedere, puncte de reper ale conștiinței noastre literare și nu numai literare. Monica Lovinescu a introdus, propriu-zis nu a introdus, ci a aplicat o noțiune introdusă de altcineva – *est-etica*. Critica noastră literară este insuflată acum de est-etică, fiindcă trebuie să delimităm nu numai valorile estetice, în opoziție cu cele care prezintă abaterea de la estetic, ci și eticul. Dar nu se află în chestiune eticul în sine, moralizator, care parazitează literatura, ci eticul ca o garanție a esteticului, funcționând acesta din urmă într-o deplină libertate de conștiință și de creație. Goma bineînțeles că se găsește într-un perimetru al conștiinței avansate moral-politice, fiind totodată un creator important, sfidând calomnia lansată de adversarii săi, cum că ar fi un scriitor lipsit de orice talent. Cât privește conflictul său, intervenit la un moment dat, cu Monica Lovinescu și Virgil Ierunca, conflict care a pus capăt unei relații fructuoase, acesta rămâne să fie analizat de istoricii literari ai viitorului.

Vitalie Raileanu: Roman Jakobson observa că fiecare model experimentat fie de poet, fie de prozator sau de publicist – toate sunt în egală măsură autentice. Eu revin asupra poeziei, fiindcă este mai aproape de D-voastră. Este poezia contemporană o provocare ignorată de actualitate sau doar întreruptă acum de modificarea orizontului nostru de așteptare în acest mileniu trei?

Gheorghe Grigurcu: Poezia contemporană, mă rog, să zicem așa de ultimă oră, pentru că sfera contemporaneității poate fi mai largă, se situează sub sigla postmodernismului. Or ce este postmodernismul? S-au dat atâtea definiții acestei noțiuni, atât de deosebite între ele, încât este foarte greu să le pacificăm, să le considerăm într-o sinteză fie și aproximativă. În ce mă privește, am optat pentru caracterizarea postmodernismului drept un clasicism al modernismului, ceea ce înseamnă un fel de convocare a tuturor procedeelelor acestuia, într-o conviețuire care nu exclude surprizele, deoarece combinatoria lor poate fi practic infinită. Nu este o rotire în cerc, ci o posibilitate generoasă pe care poetica postmodernismului o oferă practicantilor săi de a lua din trecut tot ceea ce le convine, tot ceea ce poate reprezenta o expresie a personalității lor.

Teodor Tanco: Stimații mei, vreau să vă mărturisesc că în ultimii 50 de ani, ca să nu zic 70 de ani, am citit mai multe cărți laureate ale Premiului Nobel. Cele care au fost

traduse, bineînțeles în românește, pe sărite, în ultimii 10 ani, aș putea să spun că mai frecvent cele de literatură. Mă adresez distinsului nostru critic literar, distinsului nostru enciclopedist, cu întrebarea: dacă literatura română este departe de Premiul Nobel, obiectiv? Și pronunț numele – Lucian Blaga, sau subiectiv, și pronunț Herta Müller.

Gheorghe Grigurcu: Nu știu dacă putem spune mai corect că literatura română este departe de Premiul Nobel sau Premiul Nobel este departe de literatura română! Să nu ne ascundem după deget și să recunoaștem împrejurarea că Premiul Nobel este rezultatul unui complex de relații, de intervenții, de presiuni, mai mult sau mai puțin obscure, după cum s-a arătat nu o dată. Nu putem decât să regretăm că n-au primit Premiul Nobel nici Blaga, nici Mircea Eliade, nici Cioran, nici Eugen Ionescu. Atât în ceea ce privește Premiul Nobel cu privire la literatura română, în mod serios. În mod anecdotic, îmi aduc aminte că, la un moment dat, se zvonea că Eugen Jebeleanu, care ținea morțiș să-l primească, a avut o înțelegere cu Geo Bogza. I-a spus: „Uite, susține-mă anul ăsta să primesc eu Premiul Nobel, pentru că anul viitor te voi susține să-l primești tu.”

Nina Corcinschi: Maestre, o întrebare foarte lirică. Vreau să revenim la poezia D-voastră și întrebarea mea derivă dintr-o poezie de-a D-voastră pe care vreau să o citesc. Se numește *De unde vine poezia*?: „De unde vine Poezia/ de bună seamă din cap/ din cuvinte/ dar uneori de-acolo/ de unde nu sunt cuvinte/ de unde nu e/ nici măcar cap.” Acest acolo al D-voastră cum este dacă ar fi să-l captăm în cuvinte? Ce stări se leagă acolo, ce stări se dezleagă acolo, ce interacționați acolo?

Gheorghe Grigurcu: Poezia este tăcere în ceea ce privește procesul său de elaborare. Să nu întrerupem tăcerea!

Aliona Grati: Maestre Gheorghe Grigurcu, ați fost astăzi solicitat în special în legătură cu poezia și critica literară pe care ați semnat-o. Am constatat de asemenea că și cei care scriu despre creația D-voastră pun accentul pe aceste două segmente. Știu că printre cele peste 50 de cărți pe care le-ați semnat Dstră aveți și aforisme. Am o curiozitate: ce înțelegeți prin termenul „aforism” și pe ce teme sunt scrise aforismele D-voastră?

Gheorghe Grigurcu: Deși nu sunt cătuși de puțin un adept al compromisului, trebuie să recunosc că, uneori, compromisul, când nu e de ordin moral, se ivește ca un fenomen acceptabil, chiar în producția literară, aforismul fiind o ilustrare a unei asemenea considerații. În sensul că alcătuiește o interferență între poezie și eseu, între fulgurația metaforei și strictețea unei cugetări, așa încât fie că mă considerați critic, fie că mă considerați poet, cu modestie nădăjduiesc să aveți o apreciere, ca să zic așa, echilibrată pentru ipostaza mea de autor de aforisme.

Aliona Grati: Domnule Gheorghe Grigurcu, Vă mulțumim pentru consistența răspunsurilor, atenția și răbdarea cu care ați tratat fluxul de întrebări. Vă urăm sănătate și viață îndelungată!

CARTEA DIN MÂNA LUI HAMLET

Nina Corcinschi în dialog cu Andrei Țurcanu

ABSTRACT

Literature of Soviet Socialist Republic of Moldova as we see it now reveals numerous cases of aesthetic restrictions and repressions. Writers-prisoners and their destiny, ways of surviving under conditions of totalitarianism represent literary and historical phenomenon that is not studied enough. Readers are offered a dialog with literary critic, historian professor Andrei Turcanu. The problems discussed are are dogma and coercion, resistance and creativity.

Keywords: Soviet literature, totalitarianism, ideology, censored writing, resistance, creativity.

Literatura din RSSM ni se arată astăzi prizoniera unui imens labirint al închiderilor artistice, al sufocării respirației estetice și un atentat la însăși existența ei. Cum au supraviețuit scriitorii-prizonieri, ce căi au ales și cât de rezistente le-au fost „aripile” confecționate din dorința de a se opune sau doar de a rezista supliciilor Minotaurului totalitar comunist, e un subiect care vizează un fenomen literar și istoric cu multe aspecte încă neelucidate până la capăt. Vă propunem, în cele ce urmează, un dialog despre dogmă, coerciție, dar și despre rezistență și creativitate, cu istoricul și criticul literar, profesorul universitar Andrei Țurcanu.

N.C. Stimate domnule profesor Andrei Țurcanu, dacă am vorbi despre literatura noastră din perioada sovietică ca despre un labirint, din ce „materii” și „stofe” ar fi trebuit să-și confecționeze „aripile” scriitorul-Dedal pentru a găsi Calea?

A.Ț. Sunt două lucruri de specificat la această întrebare. Spre deosebire de Dedal, arhitectul și meșterul labirintului din Creta, meșteșugarul cuvintelor, ca să folosesc sintagma consacrată argheziană, scriitorul adică, mai exact scriitorul de bună credință din literatura noastră din perioada sovietică, nu are nimic cu „labirintul” creat și pus în funcțiune de cel care azi este supranumit drept „mecanicul ceasornicar al puterii sovietice”, Iankel Movșevici Sverdlov. Labirintul totalitarist este un pattern suprapus peste alte nenumărate labirinturi. Nici una din sferele activității sociale a omului nu se poate sustrage calapoadelor generale. Fiecare din „micile” labirinturi, supunându-se acelorași rigori stricte, nu este decât copia fidelă, în proporțiile segmentului de viață pe care îl cuprinde sau îl reprezintă, a Marelui Model. Libertățile, devierile sunt excluse. În „schemele de har” ale sistemului, ale acestui Centaur, vorba lui Liviu Damian, „făcut din reguli și din piese de oțel”, nu se pot strecura greșeli.

Ce reprezenta, în fond, Uniunea Scriitorilor din RSSM? O subdiviziune a Uniunii Scriitorilor din URSS și un mic labirint al labirintului numit Uniunea Sovietică, cu o mașinărie internă și un mod de funcționare purtând toate caracteristicile angrenajului general în care era încorporată: o nomenclatură literară intangibilă („culacii” li se spunea prin unghere mai dosite de către muritorii de rând), făcând corp comun cu nomenclatura de stat și de partid, o serie de consultanți „condamnați” la vigilență, revistele literare, puține, dar tocmai prin aceasta bine strunite de o mulțime de veghetori de pretutindeni. Să nu uităm și altceva. Activitatea scriitorului era strâns ținută în labirintul totalitar și de „munca” neobosită a altor instituții: secțiile de cultură și propagandă ale partidului, în primul rând, editurile cu verticala inflexibilă a numeroaselor detașamente de redactori, unii într-adevăr muncind de zori la îngăimările agramate ale legiunilor de grafomani „pe linie”, alții bucuroși să slujească până în pânzele albe cauza, și, ca să închei, undeva la coadă, dar nu și ultimul „stabiliment” al sistemului, cenzura sau, în abrevierea timpului, LIT-ul.

N.C. Care a fost, în esență, rolul explicit și cel implicit al Cenzurii? Cum interacționa la propriu KGB-ul cu literatura?

A.Ț. Te rog să reții că Cenzura, demonizată după 1989 în fel și chip de niște martiri a posteriori ai luptei anticomuniste, de fapt, avea un rol mai mult simbolic în acel labirint fantasmagoric al cenzurărilor și autocenzurărilor multiple, etajate, orchestrate într-o acțiune generală de limitare a libertății și de aservire a scriitorului canonului ideologic mortificator. Astfel, am ajuns la a doua precizare care se impune. Nu Cenzura, adică nu instituția care trebuia să dea unui manuscris verdictul final, oficial, de „bun pentru tipar”, constituia principalul obstacol ce trebuia depășit de scriitorul din Basarabia sovietică, ci acest sistem sofisticat, inflexibil, cu închideri succesive, capcane și constrângeri de tot soiul, cu unele, temporale, „dezghețuri” ipocrite și permanente îngrădiri și înfundări fără vreo posibilitate de scăpare. Ce meșter trebuia să fii ca să scapi de labirinturile acestui sistem? Întrebarea e retorică. Nu era vreo scăpare. Cel care îl gândise și-l crease, ceasornicarul Sverdlov, era un inginer și un tehnician perfect.

Să-i lăsăm la o parte pe grafomanii profitori și pe funcționarii ideologici declarați ai partidului din literatură. Cine-și mai amintește azi de Petrea Cruceniuc, Iosif Barjanschi, Petrea Darienco ejusdem farinae?... Nu face să insistăm prea mult nici asupra altei categorii de scriitori, cei care, din cinism, lașitate sau, pur și simplu, prinși de cântecul de sirenă al privilegiilor și foloaselor, începeau într-un anumit moment să „iubească” și să se supună acestui labirint atât de mult încât se pliau până la totala identificare cu sinuoasele sale catacombe. Problema e, dacă nu era nici o puțință de evadare, cum puteai rămâne (deveni) scriitor sau, ca să te citez pe dumneata, din ce „materii” și „stofe” ar fi trebuit să-și confecționeze „aripile” scriitorul-Dedal pentru a-și găsi Calea în interiorul unui labirint fără ieșire?

Mai întâi, apare, firesc, întrebarea dacă era posibilă în genere o Cale (cu majusculă)?

Aici încep să ezit dacă ar fi vorba de un răspuns afirmativ categoric. Deși mă gândesc și la altceva. Un destin de excepție în literatură (Calea) are multe determinări (nu doar

de ordin social-politic). Vorbind însă la modul obișnuit și concret de destinele literare ale scriitorilor basarabeni din epoca comunismului sovietic, se poate constata, dincolo de cedările și rateurile lamentabile, și un efort (mai pronunțat sau mai anemic) de a răzbi și a rămâne. Acestei nostalgii dedalice de înfruntare a labirintului, autorii moldoveni i-au găsit un motiv analog în mitologia populară. *Aripi pentru Manole* i-a zis cu un titlu de carte Gheorghe Vodă. E chiar prima carte „recenzată” de mine, în vremea studenției, într-o ședință a cenaclului „Miorița” de la Uniunea Scriitorilor condus de Mihai Cimpoi. A fost, cred, un „debut” memorabil, odată ce „mohicanul” de atunci Mihai Cimpoi îi scria după ședință studentului anonim Andrei Țurcanu un autograf cu previziunea unui „condei auster” în critica literară. *Aripi pentru Manole* este, în comunism, o metaforă fundamentală a condiției „meșterului” suspendat între creația sa liberă și voința coercitiv-abuzivă a societății totalitare. Cam tot în acea vreme, la un alt cenaclu, „Luceafărul” de la „Tinerimea Moldovei”, Nicolae Dabija a citit fragmente din ceea ce, mai târziu, va alcătui poezia din placheta *Ochiul al treilea* (1974). Mi-amintesc și azi, cu un tremur deosebit, două versuri din recitalul tânărului debutant din acea vreme: „Unii se-nvață a zbura printre arbori, alții se-nvață printre cuțite”. Dacă „zborul printre arbori” este expresia „naturală” a libertății umane, „zborul printre cuțite” sugerează dramatismul libertății ca risc asumat în condițiile unui mediu de excepție. Or, ce este o societate totalitară dacă nu un mediu de extremă, un cadru (un labirint) al constrângerilor arbitrare, interminabile? Dovadă e și metamorfoza de mai departe a acestor două versuri. În *Ochiul al treilea* ele apar într-o redacție „estetizantă”, din care mesajul subversiv inițial este emasculat până la anihilare: „Unii se-nvață a zbura printre arbori, alții se-nvață printre cuvinte”. Între prima și ultima variantă sesizăm o diferență izbitoare de „stofe”. În ’69-’70 mai erau posibile stoffele tari, materiile acide, „zborul printre cuțite”. Labirintul totalitar, cuprins încă de inerția „destinderii” șaizeciste, mai dădea dovadă de unele „elasticități” în problema opțiunilor de creație. În poezie, pentru că în proză „răbdarea” sa se rezumase la anul 1966, alte libertăți de creație fiind drastic sancționate (*Viața și moartea nefericitului Filimon* de Vladimir Beșleagă nu este publicat, spectacolul de la teatrul „Luceafărul” *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul* după piesa lui Aureliu Busuioc e suspendat, iar continuarea romanului *Povestea cu cucușul roșu* de Vasile Vasilache și *Povara bunătății noastre* de Ion Druță sunt întâlnite în furci de critica oficioasă a organelor de partid).

Peste patru ani, în 1974, când apărea *Ochiul al treilea*, Partidul deja luase în mâini efuziunile de libertate scriitoricești, rețezând cu brutalitate (sau cu viclenie) aripile „zborului”. În toate încercările și aproape mai la toți autorii se resimte o reducere a marilor elanuri de creație din anii precedenți. Titlul *Partea noastră de zbor*, cartea lui Liviu Damian apărută în același an, nu mai are rezonanța emblematică a volumului *Sunt verb* (1968) și, în contextul literar al epocii, poate fi citit, fără a exagera prea mult, ca „partea noastră de convulsii”. Nu mi se pare deloc întâmplător faptul că bucățile cele mai bune sunt tocmai „artele poetice”, reflexe ale unor interogări de creație pline de dramatism, adevărate acte de conștiință ale unui eu creator orgolios și contorsionat, trăind poezia în absolut, dar pornit pe calea „micilor” cedări, cu o „parte de zbor” tot mai fantomatică. Abulia generală se resimte în resurecția poemului de proporții și a romanului de producție puse de „descurcări” literaturii (și favoriții Partidului) pe temelii industriale. Figura

personajului Nicolai Trofimovici Baltă din *Clopotnița* lui Ion Druță, această încarnare deplină a materiei primare agresive, demolatoare, cu o existență dincolo de axiologie, devine una definitorie, dominantă. Ce imagine: labirintul-baltă! Într-o poezie scrisă atunci i-am zis „monstru-moluscă”. Într-o realitate socială și literară tot mai spectrală, nefiind posibilă confruntarea și înfruntarea, nu mai există nici ispita unei Căi și nici tentația zborului. Dacă în somnambulismul celui care este „leu la circ” (acesta e titlul unei poezii din volumul *Ornic* de Pavel Boțu) se trezește, întâmplător, conștiința de sine, vigilenții în state ai Partidului reacționează acum machiavelic. Aceleași campanii de discreditare sunt orchestrate din umbră. Dar în locul măciucărilor de serviciu sunt instigați la atac de data aceasta persoane cu un credit real de încredere la cititor. Pornirea anarhică a lui Vasile Coroban față de „mărimile” din ierarhia Uniunii Scriitorilor fiind bine cunoscută, cred, n-a fost greu de-l convins pe îndărătnicul critic să „desființeze” o carte semnată de eternul prim-secretar al instituției, Pavel Boțu. *Ornic* avea multe poezii slabe și Coroban era în drept să arate într-o recenzie adevărata măsură a volumului. Dar nu bucățile slabe ale cărții deranjaseră veghetoarele scule ale Partidului. Cartea trebuia „criticată” pentru îndrăznelile ei tranșante, pentru ieșirile nepermise din banalitatea unei comode somnolențe de creație. Critica acestor aspecte de către Valeriu Senic ori de către oricare alt mercenar oficios ar fi avut în acest caz, în rândul cititorilor, o reacție inversă, de „martirizare” a volumului și a autorului. Critica lui Coroban, chiar dacă se referea doar la aspectele ce țineau de slăbiciunile artistice ale poeziei, punea sub semnul îndoielii toată cartea, ceea ce se și urmărea de fapt. Nu mai vorbim de un alt „câștig” al sforarilor de partid – (auto)discreditarea și însingurarea totală a reputatului critic prin acceptarea unui rol descalficant de Zoil într-un joc dubios, a căror mize finale erau prea bine cunoscute.

N.C. Aceasta ar fi ultima și cea mai importantă miză a Puterii – autocenzura, adică depersonalizarea scriitorului, automutilarea personalității sale. În acest labirint închis, cu direcții rectilinii, n-au existat niciun fel de modalități paradoxale de a respira libertate? O disidență asemănătoare celei a lui Adam Michnik sau Paul Goma n-am avut, dar așa-numita rezistență prin cultură ce forme a luat la noi?

A.Ț. În amestecul general de renunțare și uitare de sine o excepție este Grigore Vieru. Calea sa de creație a urmat încă o bucată de vreme o linie ascendentă. După *Numele tău* poetul a preferat să se adâncească în niște esențe poetice pe care, în cartea sa cea mai bună, *Aproape* (1974), le-a distilat până la transparența lor primordială. Și o altă abatere de la trendul general de „înmuier” a materiilor de „zbor” îl constituie creația lui Ion Druță. Scriitorul avea un statut aparte în cadrul labirintului totalitarist sovietic. Nu numai pentru că se afla la Moscova. Pentru credibilitate în lume, regimul avea nevoie de nume de rezonanță în literatură, cultură, artă, sport, de personalități, care, în schimbul unor libertăți de creație mai mari, trebuiau să-și demonstreze loialitatea prin aflarea în afara oricăror disidențe politice afișate. Era un fel de „rezistență prin cultură” care făcea bine în exterior imaginii de lagăr (sau de labirint închis) din interior. Spre deosebire de Chișinău, unde Druță era receptat de regim prin prisma tradițională, obișnuită, cotidi-

ană, a KGB-lui suspectând și gata oricând să sancționeze orice manifestare de libertate, la Moscova scriitorul nostru era văzut prin grila „liberală” a Ministerului de Externe. Aveam încă un scriitor pentru un export, o vitrină nobilă care să reprezinte cu demnitate și literatura URSS în competiția dintre cele două sisteme, firește, alături de performanțele din sport, cuceririle cosmosului, submarine atomice, avioane etc.

În rest, un ochi distant și fără prejudecăți nu poate să observe altceva în labirintul literar de mai departe decât o stingere treptată a tuturor avânturilor și o închidere a literaturii în căldicel, în trasee previzibile permise și vegheate de Partid. Restricțiile nu mai au brutalitatea barbară a limbajului jdanovist și nici consecințele acestuia. Doar publicațiile Partidului își mai permit să fie uneori rigid-agresive față de abaterile reale sau închipuite. De obicei, însă, funcționează de minune, preventiv, ceea ce aș numi azi „zăbala de aur”, strunirea prin stimularea unor căi de creație comode, gratuite, fără curaj și fără riscuri. „Partea noastră de zbor” s-a îngustat enorm nu numai în creația lui Liviu Damian. „Zborul printre cuțite” devine la Nicolae Dabija, într-o redacție finală, „publicabilă”, „zbor printre cuvinte”, ceea ce, fundamental, este cu totul altceva.

În realitate, tăind aripile zborului, Partidul, cu o „generozitate” ipocrită, a avut grijă să îngăduie ca în literatură să zburde liberă ideea de zbor. Mai întâi, a încurajat pe toate căile un simulacru de patos eticist, care venea pe urmele maximalismului poeziei șai-zeciste, dar care, nu mai avea nimic, nici din sinceritatea tonului și nici din rezonanța publică. Apoi, printr-o hotărâre specială a Comitetului Central privind „tineretul de creație” mimând preocuparea față de noua generație de scriitori care se arăta la orizont, a susținut pe tăcute volnicile ei estetiste. Libertatea patosului imaginativ oferă tinerilor șaptezeciși iluzia că și-au găsit Calea. O cale adevărată, li se pare, sau, cel puțin, alta decât mercenariatul ideologic numit în epocă „angajare socială”. Dacă e să fim sinceri, una e să te supui înregimentării rigide, oficioase și să cânti Partidul, eroii revoluției, carnetul comsomolist și altceva e să te lași liber în reveria unor jocuri ale imaginației, să încerci prin puterea fanteziei să trezești un fior de poeticitate care, parcă, scapă controlului oricărei cenzuri și se ridică și „zboară” deasupra oricăror închistări ale labirintului real al vieții și al literaturii. E o soluție, o cale pe care aș numi-o soluția (calea) lui *ca și cum*. Incitantă în epocă, azi nu mai pare atât de originală, fiind o imitație (mai palidă) a evazionismului oniric-estetizant din Țară.

N.C. Evazionismul, ca refuz strategic a comandamentelor oficiale și replică (cu voie de la poliție) la mimesisul „estetic” al epocii a însemnat deplasarea de accente de pe realitatea controlată politic sub toate aspectele, pe dimensiunea umanului aureolat de inocență și de un soi de jubilație romanțioasă la Nicolae Dabija sau de jocul pur al imaginației la Leonida Lari, în *Piața Diolei*. Această formă liberă de poetizare a lumii nu reprezenta un risc prea mare pentru ordinea ideologică a sistemului?

A. Ț. Mai este ceva la mijloc în această „libertate” echivocă aflată sub aripa ocrotitoare a forurilor diriguitoare: ambiguitatea ei ontologică. Formulele esopice și aluzive ori, altfel spus, libertățile ambiguităților subversive de sens, ascundeau în literatura șai-zecistă niște interogații fundamentale, care vizau etica, estetica și chiar ontologia universului labirin-

tic, un univers existențial cuprinzând în chingile sale tot mai agresiv și mai implacabil omul în general și eul creator în special. Personajul literar, naratorul ori, simplu, eul liric, captivi ori pe cale să devină prizonieri în această lume a coerciției și limitărilor de libertate, mai căutau un rost, mai dibuiau o ieșire, mai aveau tăria înfruntării destinului. Cu alte cuvinte, nu se eschivau de la o confruntare directă cu forțe inegale, mai căutau Calea, deși aveau intuiția că aceasta nu poate fi alta decât o cale a predestinării – „aripi pentru cădere”. Dar o Cale totuși. Statutul de om și statutul de scriitor în acest prizonierat ontologic erau una, indisolubile, alcătuiau o singură existență, ca și revolta, nesupunerea, zbaterea, fie și o zbatere, vorba lui Liviu Damian „ca frunza, ca frunza”. Mult mai târziu, Vasile Vasilache meditănd asupra găselniței sale literare – parabola interminabilei „povești cu cucoșul roșu”, a filosofice *eterna reîntoarcere* – spunea: „Prin intermediul unei bănuieli 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 cealaltă, fie realități sociale dacă vrei, fie ideologice, nu-mi pasă.” Mucalitul scriitor trișa histrionic când spunea că de cealaltă nu-i pasă. Când ai „sumeția de Creator” să spargi propria găoace, cealaltă, aflate în aceeași captivitate, nu mai contează, ele se răspund de la sine. O biserică ridicată înseamnă o înălțime cucerită, o transcendere, o victorie asupra tuturor celorlalte semne totalitare ale labirintului existențial. Programatic, și poezia tinerilor lansa „o sumeție de Creator”. Iulian Filip își intitula promițător prima plachetă de versuri *Neîmpăcatul meșter*, iar Nicolae Dabija anunța cu metafora *Ochiul al treilea* o spargere a găoacei lumii vizibile, obișnuite, cotidiene și eliberarea (vizionară) din caverna banalității a miracolelor ascunse ale lumii. Dar, dincolo de aceste și alte ambițioase declarații sau intenții programatice nu putem să nu observăm că literatura din colecția „Debut” suferă organic de o emasculare constantă și progresivă a substanței interrogative. Procesul se prelungește și continuă, într-un ritm pedestru, încă un deceniu și în alte scrieri ale tinerilor poeți și prozatori. Sfieli serafice, complexe de umilință și cuminenție împodobite solemn în voalurile aeriene ale unei pretinse cuviințe seculare (pentru o privire lucidă – soră bună cu abulia!), contemplații abstracte ușor evazioniste restrâng „neîmpăcarea” într-un plan al jocului imagistic „încondeiat” în jurul „eternelor sărbători” ale sufletului. E un plan al spectrelor poetice, al punerii lumii între paranteze, al sustragerii eului din contingent, dar și al disocierii de marile răspunderi (sumeții) de creație prin pura (auto)iluzionare. E planul libertății *ca și cum*, fără o țintă și o finalitate anume, estetică, socială ori metafizică. Exasperat de această somnambulie atotcuprinzătoare, am strigat atunci într-un titlu de articol: „Poeți, nu cântați trandafirul!” În titlu mai mult, pentru că articolul ca atare, trecut prin pieptenii și ragilele multiplelor redactări, nu mai avea nimic din puterea și virulența critică anunțată. Puțin mai târziu, deja folosind instrumentele unei ironii acide, defineam în „Literaturnaia Gazeta” fenomenul prin metafora „Pegasul împătimit de dulciuri” („Пегас сладкоежка”).

Ciudat e că în aceste găoace ale simulacrelor de libertate imaginile „aripilor” și ale „zborului” abundă. Numai că modernul Negru Vodă, Partidul, nu mai are nevoie de o mânăstire adevărată, reală, iar pe meșter nu-l vrea în ruptul capului sus pe schele, ci jos, alături, în labirintul construit cu atâta grijă și păzit cu atâta sfințenie (și strășnicie). Aici, închis în colivia sa comodă, ascultător și cuminte, cu o zăbală de aur strâns țintuindu-i

gura, dar mai ales conștiința, „tovarăș” adesea (e drept, cu niște orgolii mai deosebite, puerile în fond, dar cu aceleași apetituri pământeste de când lumea), nici Meșterului nu-i mai trebuiește o mănăstire adevărată. Îi sunt de ajuns clovneriile iluzioniste, pe care Partidul le aprobă părintește, cu îngăduință și le stimulează generos cu onorarii, premii, apartamente, călătorii peste hotare etc., etc. E prețul dublu, pentru cuminenție și pentru simulacrele sale de „zbor”. Un preț dublu și un statut ambiguu al scriitorului și al scrisului care satisface ambele părți. Scriitorul ca misionar al libertății, dar și sprijin al Partidului, și scrisul ca expresie a zborului, dar al zborului redus la un simulacru iluzionist gratuit, neavând vreo atingere socială sau ontologică.

N.C. A avut Basarabia sovietică literatură de sertar? Ca alternativă de a rezista, ca șansă unică de autenticitate?

A.Ț. Ce cură revigoratoare ar fi fost pentru lirica basarabeană apariția la momentul scrierii a poeziilor lui Eugen Cioclea publicate abia în 1988 cu titlul *Numitorul comun!* În 1988 văd lumina tiparului și romanul lui Vladimir Beșleagă *Viața și moartea nefe-ricitului Filimon sau calea anevoioasă a cunoașterii de sine*, și volumul meu de versuri *Cămașa lui Nessos*. Aceste trei cărți sunt cam toată zestrea de sertar a literaturii sovietice moldovenesti. Am putea oare spune că, în condițiile vigilenței atroce, a limitărilor și capcanelor de tot felul impuse scriitorului de regimul totalitar, scrisul pentru sertar era o cale, fie și una de extremă? Cu siguranță, da. Generațiile de condeieri de după 1960 au avut deja, în Uniunea Sovietică, exemplul clasic al romanului *Maestrul și Margareta* de Mihail Bulgacov. Terminat în 1940 și publicat abia în 1966-1967, scrierea rămânea emblematică nu numai pentru destinul ei, dar și prin premoniția acestui destin regăsită în fraza sacramentală „Manuscrisele nu ard”. Numai în condițiile unei societăți deschise „scrisul pentru sertar” este un nonsens. Într-un labirint închis, ca cel impus de Puterea Sovietică în Basarabia, a scrie pentru sertar însemna a rămânea până la capăt, până în pânzele albe, fidel ontologiei creației, imperativelor ei de libertate. Unui „Dedal” ce scrie pentru sertar, conștient că n-ar putea să existe dacă nu scrie, nu-i mai trebuie „materii”, „stofe” cu care să-și confecționeze „aripi” de zbor. Pur și simplu, el nu are nevoie de meșteșugul aripilor. Prins în labirintul unei puteri istorice totalitare, el este „liber-liber”, „înfășurat în curcubeul” operei sale. Labirintul cu toate capcanele și opreliștile înspăimântătoare nu mai contează. În tenebrele cavernelor sale a coborât o lumină care le conține pe toate cele ce țin de Calea Meșterului spre Ființă: cerul, soarele, universul întreg. Iată și o așezare a lucrurilor într-o albie firească. „Ai grija de inima (sau de imaginație) mai mult de cât de orice altceva, căci din ea provine sursa vieții”, citim în „Cartea proverbelor” (4; 23). Or, imaginația ca „sursă a vieții” e cu totul altceva decât imaginația ca exercițiu gratuit evazionist. Sau, cu vorbele lui Iisus: „Prin cuvintele tale te vei salva, prin cuvintele tale te vei condamna.”

NINA CORCINSCHI
Institutul de Filologie al AȘM

MIHAELA URSA: TRATAT DESPRE FICȚIUNEA AMOROASĂ

ABSTRACT

Mihaelei Ursa's book *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă* (*Eroticon. Essay about romance prose*) tells about erotic literature perception as life event and as a cultural phenomenon. This kind of romance literature perception has double effect: to entertain the reader and to contribute to world literature space development. To reach the goal romance literature uses visual images called by Mihaela Ursa eroticons, and erotologs, those are possible romance ideas (plots). The author's concept is perfectly illustrated by examples from world literature starting from Middle Ages and Renaissance and finishing XX century. The book reveals author's knowledge and her special attitude to the matter.

Keywords: romance prose, seduction, capture, concept, initiation.

O poetică (re)lecturii

Volumul Mihaelei Ursa *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă* (București, Cartea românească, 2012) este o poetică a relecturii romanelor amoroase, începând cu cele din Antichitate și până la începutul secolului XX. Noutatea acestui studiu, care are în vizor ficțiuni erotice de referință, ține de o anumită psihologie a lecturii, adică de felul în care biblioteca interioară i-a sugerat autoarei un cod subiectiv al relecturii, antrenate în procesul de teoretizare și descriere a ficțiunii amoroase.

În acest proiect metalecturial se regăsește cititorul implicit (Wolfgang Iser), care-și trăiește din plin, ca un copil, fanteziile, este sedus de text, empatizează cu el și (re)învie lumea textului prin participare hedonistă și cititorul reflexiv sau informat (Stanley Fish), spre care ajung sensurile fundamentale ale narațiunii, angajându-l într-o aventură a definițiilor, asocierilor, a construcțiilor paralele.

Satisfacția cititului depinde de „sentimentul de adecvare a lecturii pe care îl are executantul”, precizează un teoretician al relecturii, Matei Călinescu [1, p.179]. O miză a acestei cărți este chiar adecvarea cititorului la lectura hedonistă a textului erotic, îndemnul cititorului implicit spre revenirea la „unul dintre sensurile primare ale cititului: delectarea”. Altă miză este cea teoretică, a cititorului informat, de a prezenta ficțiunea amoroasă în bipolaritatea naturii sale: ca viață și ca fapt de cultură.

Narațiunea ca showing

Critic literar și profesor universitar, autoarea precizează încă din primele pagini că literatura, inclusiv cea erotică, este altceva decât viața: „nu despre viață și persoane citim noi în cărți, ci despre literatură și personaje (...) Numai că literatura despre amoruri nu se lasă niciodată citită exclusiv ca literatură, ea încurajând cititorul să o creadă pe cuvânt, ca mărturisire despre trăirea «reală» a iubirii”.

Literatura amoroasă subjugă cititorul tocmai prin capacitatea sporită de a-i da iluzia vieții, de a-l transporta într-o realitate imaginativă, „un univers compensatoriu”, devenit exercițiu delicios de lectură și sistem de verificare a propriilor proiecții despre amor. Forța decisivă de seducție a cititorului n-o dețin faptele și întâmplările literaturii amoroase, ci „coerența imaginilor într-un proiect de lume posibilă, obligatoriu desfătătoare”. Imaginea este, pe de o parte, cod cultural, „magnet” artistic care atrage viața în câmpul literaturii, dar și strategie transportatoare a literaturii înapoi către realitate. Venind dintr-o experiență concretă de viață, ficțiunea amoroasă revine la realitate, modelând cititorul, eliberându-i conștiința de tabuuri, sugerându-i posibile comportamente, reacții, atitudini față de propriile trăiri, față de propria înțelegere a amorului și față de trăirile celui alt. Iată de ce literatura erotică reprezintă atât o șansă pentru o pură plăcere a lecturii, cât și o circumstanță favorabilă de (auto)cunoaștere și (auto)verificare.

Narațiunea ca *showing*, ca imagine vizuală, înlesnește cititorului posibilitatea de-a se lăsa antrenat în lectură ca într-o realitate alternativă, în care este subiect activ, și din care va ieși transfigurat, prin inițierea într-o nouă experiență, la fel ca personajele cărții.

Codurile ficțiunii amoroase. Eroticoane și erotologii

Scena-intrigă sau punctul de pornire în călătoria ficțională a cititorului îl reprezintă tabloul în care este profilat un *el* și o *ea* cuprinși de farmecul seducției. Vraja crește, fulgerător sau mai lent, amplificându-se prin „slăbirile” ori bruijalele impuse de contingent. Cu cât împlinirea erotică este mai dificilă, mai întârziată, cu atât puterea de fascinație crește în tempo-ul dictat de ritmul narațiunii și de sinuozitățile subiectului. Primul semnal al literarității cazului erotic – afirmă autoarea – e faptul că imaginile sunt încadrate într-un anumit cod cultural, o *ramă* prin care se citește ficțiunea. Oricât de naturală ar părea o scenă amoroasă în literatură, ea este mai întâi de toate o realitate de imaginație, un construct artificial menit să confere autenticitate conținutului narativ. Rama este centrul de orientare a cititorului, fie că ia forma balconului prin care se privesc cei doi, fie că e cadrul ferestrei, repetat în multe feluri. Ficțiunile care proiectează vraja erotică în scena ferestrei, a balconului sau în limitele spațiului natural al lacului și al pădurii, cum se întâmplă în literatura romantică, se cristalizează în imagini-tip, numite de autoare

prin conceptul de *eroticoane*. Fiecare roman de dragoste pornește de la un *eroticon* și se întemeiază pe o anumită percepție a iubirii, căreia autoarea îi spune *erotologie*, adică o „filosofie alternativă a iubirii”, o ideologie pe care se construiește fiecare adevăr particular al iubirii. Aceste instrumente operaționale conturează diferite tipuri de iubire, capabile să ilustreze o imagine nucleară și un anumit cod al comportamentului amoros: conjugal (Lotte și Albert, Fermina Daza și Juvenal Urbino), violent (libertinii marchizului de Sade), blestemat (Medeea și Iason, Catherine și Heathcliff), seducător (Don Juan, Casanova), pasional (Tristan și Isolda), idilic (Dafnis și Chloe), bolnav (Werther, Florentino Ariza), psihologizant (personajele lui Camil Petrescu sau Stendhal) etc.

Tipologiile ficțiunii amoroase se întemeiază și în baza reprezentărilor pe care le obține în timp imaginea femeii seducătoare. Diferite contexte culturale europene investesc eternul feminin cu o aură pozitivă de *donna angelicata* sau negativă, demonică. Reprezentările actuale ale femeii în literatură păstrează destule reminiscențe din imaginarul erotic al antichității. Autoarea se referă și la acest subiect, pornind, cu erudite explicitări și nuanțări, chiar de la imaginea mitică a Evei și a Pandorei. Femeia seducătoare, care, în percepția Evului Mediu și în literatura premodernă, își subjugă iubitul prin focul pasiunii, îl nefericesc prin nestatornicie ori îi anemiează pornirile eroice, sunt reprezentări feminine ostile, amenințătoare. Ele au marcat veacuri de literatură erotică.

(Re)lecturi erotologice

Partea a doua a cărții este o analiză comparatistă a *erotologiilor* pe care se construiesc proiectele amoroase ale literaturii universale, începând cu Antichitatea greacă, Evul Mediu și Renașterea, până în pragul secolului al XX-lea. Ficțiunea devine „utilă”, în măsura în care lectorul își recunoaște trăirile într-o paradigmă erotologică, învățată de la ea, își înțelege mai bine propriile trăiri.

Cea mai veche formă erotologică, *iubirea androgenică*, postulată de Platon (în *Banchetul*), concentrează în mare parte reprezentările filozofice ale Greciei antice în materie de Eros. Această erotologie este expresia mitică a dorinței noastre de iubire predestinată și nemuritoare, care să refacă unitatea primordială. La fel de înobilatoare este și iubirea platonice, despre care Mihaela Ursa scrie că „se confundă pe nedrept cu abstenența pasivă și bleagă, când ea este cea mai energică dintre iubiri, una care te ridică de jos și te propulsează către cerul ideilor, în nemurire”. Autoarea mai precizează că iubirea platonice pornește de la frumusețea trupului către înălțimile spiritului. Supralicitarea frumosului nu reprezintă nicidecum abolirea sexualității în relația amoroasă, așa cum se crede deseori. O altă erotologie ancorată în metafizic, la fel de revelatoare, este cea mistică, conectată la iubitul unic – Dumnezeu sau Iisus. Iubirea mistică mizează pe „limbajul vizionar” în *Castelul interior* de Teresa de Ávila și este nefericită prin lipsa comuniunii absolute cu Dumnezeu răvnit. Iubirea idilică a literaturii Evului mediu, prin modelul lui Dafnis și Chloe, cunoaște și ea o receptare complexă, cu semnificații ce avansează în timp, provocând scriitorii la experimente de intertextualitate și parafrază, cum e cazul lui Vlad Ștefan (personajul lui Gheorghe Crăciun), care rescrie textul, punând în prim-plan senzorialitatea percepției și forța transformatoare a iubirii. În pofida naivității delicioase, a idealismului primar și armoniei imaginilor din romanul lui Longos, autoarea

identifică filtrul cultural la baza erotologiei idilice. Paradoxul este că iubirea totuși are vârstă. Dafnis se iubeste cu Chloe, doar în urma inițierii băiatului de către un maestru, care-i predă lecția iubirii, accelerându-i maturizarea.

Extrem de prolifică în planul stimulării imaginației și a simțurilor cititorului este iubirea seducție, având în capul listei de personaje figura lui Don Juan sau Casanova care excelează în iubirea ca tehnică și ca sursă de hrănire nestăvilită a egoului. Acest tip de iubire s-a ramificat și în iubirea sentimentaloidă din romanele de bulevard și în discursul erotic din seriale tv din toate timpurile, cu pregnanță astăzi. Pragul de sus al exploatarea culturale a erosului îl constituie iubirea-pasiune, care se nutrește din marile suferințe, escaladează obstacole și care, în final, așa precum precizează Denis de Rougemont, atrage moartea.

Factorul declanșator al pasiunii erotice este interdictul. Romanele moderne de dragoste sunt cele ale adulterului și ale suferinței care întârzie fericita împlinire. Comportamentul amoros al cititorului se lasă influențat anume prin altitudinile pasionale ale ficțiunii, care ies din cadrul banalului, convenționalului, stabilului. Mihaela Ursa precizează că nu e vorba aici de funcția didactică a literaturii, ci de capacitatea ei de a investi noi sensuri în reprezentările despre iubire ale cititorului, de a-i modela conduita amoroasă. Fascinează, prin contradicție, imaginarul cititorului, iubirea blestemată pe care o putem regăsi în *Lolita* sau *Parfumul* lui Patrick Süskind. Violența, moartea, incestul, ca instrumente ale iubirii damnate impun, pe de o parte, o serie de semnificații freudiste, oedipiene etc., relevante în plan estetic, pe de altă parte, contrazic violent percepția cititorului, prin conținuturile de perversitate și prin ultragiurarea moralei comune. Într-o analiză nuanțată a *Lolitei*, Mihaela Ursa demonstrează felul în care se deplasează percepția cititorului în funcție de centrul principal de orientare din roman. Acest centru de orientare este monopolizat de Humboldt, protagonist dar și narator al romanului, care prezintă lumea romanescă dintr-un punct de vedere subiectiv, aderent pulsionilor sale erotice, justificator în planul moralității personale. Perspectiva lui distonează cu lumea ficțiunii ca întreg, în care Lolita e o tânără abuzată sexual, inclusă violent într-un proiect amoros egoist și utopic, iar mama ei – o femeie victimizată prin abordarea ei drept barieră în calea iubirii incestuoase dintre Lolita și Humboldt. În contextul logicii vizuale a eroticonului, scrie Mihaela Ursa, „perceperea formei condiționează și codifică perceperea conținutului (...)”. Discursul naratorului, care supune lumea narativă unei percepții egolatre, unei sensibilități incapabile de a pătrunde dincolo de propriile dorințe și de a-l înțelege pe celălalt, convinge însă lectorul să semneze pactul de aderare „la lumea lui Humboldt, și nu la lumea ficțiunii ca întreg”. Revelația estetică este miza care estompează sau chiar neutralizează moralitatea. O altă relectură, din perspectivă cititoare-mamă, pune în umbră factorul estetic, deplasând accentele pe conținut, ceea ce confirmă ideea că „există o indeterminare reciprocă între modul cum citim ficțiunile amoroase și propriile noastre experiențe legate de iubire, pe de o parte, respectiv între comportamentul nostru amoros real și lecturile de ficțiune erotică. Cu alte cuvinte, că nu citim niciodată doar de dragul literaturii, după cum nu iubim făcând completă abstracție de iubirile din romane”.

Erotologia blestemată a *Lolitei* provine din lectura Marchizului de Sade, autorul unei poetici a sexualității din care afectul s-a retras. Ceea ce interesează și aici în planul

discursului, nu e atât impulsul sexual, cât „punerea în mișcare delirantă a imaginației emotive”. Singură rațiune a plăcerii este exercițiul sexual violent, supus unei voluptăți a imaginației, analizabile psihopatologic. George Bataille găsește justificatoare în gândirea lui Sade tendința umană către exces: „pentru noi, este inevitabil să ajungem la excesul în care avem forța de a pune în joc ceea ce ne întemeiază” [2, p.187]. Dacă am nega această tendință genetică, Bataille consideră că ne-am înșela asupra naturii noastre. Până la urmă, „ceea ce ne revoltă cel mai violent, se află în noi” (ibid.).

Un eroticon de referință în romanul modern este iubirea ca psihologie, cu întreg cumulul ei de suspiciuni, neîncredere, gelozii tangențiale mai mult sau mai puțin realității erotice în sine. Dacă blocajele iubirii-pasiune sunt de natură exterioară (părinți care se opun unirii îndrăgostiților, căsătoria nereușită, având drept consecință adulterul etc.), în cazul iubirii-psihologie elementele inhibatoare sunt de natură interioară (analize, prejudecăți etc.). Mihaela Ursa precizează faptul că această erotologie prevede o relație specială a personajelor cu *privirea celorlalți*, în funcție de care se articulează comportamentele amoroase. Studii de caz devin, printre alte personaje, Anna Karenina și Emma Bovary, atât de diferite între ele prin felul în care își percep și își trăiesc iubirile. Dacă Emma iubește prin imitație, prin complacere într-o poză împrumutată din romane, din comportamentele amoroase ale personajelor literare, Anna Karenina se visează invadând personajele cu propria viață, „dezlocuindu-le pentru a face loc unui elan vital și unei dorințe de a trăi care nu mai încap în propria viață”.

Acestea și alte erotologii demonstrează cititorului îndrăgostit că iubirea lui e pe cât de unică, pe atât de identificabilă ficțional. Cartea Mihaelei Ursa cucerește nu doar prin conținut, prin faptul că-l conduce pe cititor spre cărți minunate de iubire, dar și prin deschiderea pasională a autoarei față de acest subiect, prin voluptatea discursului postlectural. Rigiditatea proprie unui studiu științific este anulată în favoarea unui discurs tandru și feminin, ca „o cântare de curtezană”, seducând la rândul lui, cititorul. *Eroticonul* este scris cu finețe, erudiție și documentare, dar și cu vibrația interioară a îndrăgostitului de literatură, prin care vorbesc vocile din biblioteca interioară, dar și eoul propriei experiențe în ale iubirii.

Referințe critice:

1. Matei Călinescu. *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*. București, Polirom, 2007.
2. Georges Bataille. *Erotismul*, București, Nemira, 2005.

RESURGENȚELE MITULUI ÎN LITERATURĂ

ABSTRACT

Olesea Gîrlea's reserch *Myth and Fiction in Literary Work* has an important theoretical value and it is useful for understanding the distinction between artistic and religious, between the primary myth and the literary myth. The originality of the work lies in presentation of Indian myths in Vasile Vasilache's works, analysis and interpretation of the personal myth of the *tear* in Gr. Vieru's works, of mythic structures in A. Turcanu's poetry as well as a religious and literary conflict caused by publication of some novels in which variations of Christian myths are presented.

Keywords: artistic, image, fiction, religious fantasy, art fantasy, literary myth.

Lucrarea Olesei Gîrlea *Mit și ficțiune artistică în opera literară* prezintă un valoros studiu în domeniul imaginarului religios și artistic. Autoarea abordează relația dintre mit și ficțiune în toată complexitatea ei fenomenologică cu aplicații concrete pe textul artistic. Cartea este structurată în trei capitole: I. *Mitul și ficțiunea. Evoluția conceptelor*; II. *Considerații teoretice despre mit și literaturizarea mitului; Resurgențe ale mitului în literatură*. Olesea Gîrlea utilizează un spectru larg de referințe și surse bibliografice printre care se impun cele ale autorilor N. Hartmann, M. Bahtin, A. Losev, J. Burgos, Tz. Todorov, P. Tepe, C. Braga, L. Boia, D. Milea. În sfera investigației autoarea include miturile greco-romane, cele hinduse, egiptene, folclorul românesc și german, religiile monoteiste, conflictul dintre fundamentalismul religios și libertatea abordării estetice a mitului, autori din literatura universală și basarabeană care au explorat mitul.

În capitolul I al lucrării autoarea reușește cu prisosință să prezinte un tablou sinoptic al evoluției conceptului de mit în diverse domenii de cercetare și să definească noțiunile de ambivalență, mit și ficțiune. Printre disciplinele cu care s-a intersectat mitul autoarea enumeră *religia sacră* și *homo religiosus*, fiind două componente importante ale mitului originar; urmează *antropologia* și Școala de la Cambridge prin care mitul este văzut ca un derivat al ritualului, prin *lingvistică* mitul este explorat pe baza etimologiei numelor și a forței cu care sunt investite cuvintele; nu mai puțin importantă rămâne a fi *sociologia* prin care mitul este văzut ca un sistem alcătuit din elemente minime (miteme) sau ca o matrice alcătuită din elemente binare, prin intermediul *istoriei* mitul este tratat ca tradiție, dar și ca ideologie. Inovatoare se dovedește a fi abordarea miturilor în *cinematografie* și *presă* care au dus la apariția miturilor moderne (M. Eliade) prin sacralizarea unor personalități importante din aceste domenii. În *psihologie* miturile sunt văzute ca

parte a inconștientului colectiv alcătuit din arhetipuri. Mitul supraviețuiește în *literatură* distanțându-se de versiunea originală și preluând înfățișări diferite (mituri moderne, antimituri, contramituri etc.).

Complexitatea remarcabilă a mitului determină autoarea să-și asume aspecte singulare pretabile interpretării. Astfel dânsa preia termenul de ambivalență, concept omonim utilizat de M. Bahtin în *Problemele poeziei lui Dostoievski*, în special referințele sale la domeniul serios-ilarului, menipee și carnavalesc, și-l aplică conceptului de ficțiune. Prin *ambivalența ficțiunii artistice* autoarea desemnează natura specifică a fanteziei artistice în raport cu fantezia religioasă, care și-a găsit o primă expresie în mituri; dar și metamorfozele esențiale ale fanteziei creatoare, metamorfoze care au marcat evoluția de la mitul religios la mitul literaturizat și cel literar. Astfel „În momentul receptării mitului literaturizat discursul autorului și cel al cititorului se află pe același plan cu discursul personajului, el privește evenimentele din trecut prin prezentul în care este situat (cronotopul actual), de aceea cronotopul scriitorului ca scriitor nu coincide cu cronotopul scriitorului ca cititor (...) În cazul mitului etnoreligios, ambivalența este suspendată, predomină perspectiva monologică, întrucât miza cea mare este poziția „umilă”, evlavioasă a interpretului în fața textului. Aici intră în cauză credința în sacralitatea și caracterul absolut al textului, iar autorul și cititorul se subordonează lumii de „dincolo” a zeilor, o lume inaccesibilă și închisă” [1, p. 7].

Definirea conceptului de ficțiune literară este prezentat de către autoare din perspectiva unui triplu aspect, semantic, pragmatic și stilistico-textual, pornind de la studiul lui Pavel Toma *Lumi ficționale*. Se impun astfel o serie de probleme și aspecte care sunt explicate și dezvoltate în acest subcapitol: problema metafizicii textului, probleme demarcaționale (limitele ficționale, distanța dintre universurile ficționale și cele nonficționale etc.), funcția socială a ficțiunii și locul ei în cadrul culturii, însemnele ficțiunii și convențiile ficționale.

Noutatea principală a cercetării este expusă în capitolul II al cărții și se concentrează în valorificarea ideilor sistematizatoare ale lui M. Bahtin referitoare la definirea structurii duale a imaginii artistice ca obiectivare a raportului dintre identitate (ipseitate) și alteritate, mai concret dintre eu și altul, imaginea artistică reconstituindu-se nu în conștiința de sine, ci din perspectiva exotopică al celui alt subiect al relației și comunicării dialogice. Lucrarea discutată are meritul să probeze noua perspectivă estetică în teoria imaginii artistice și mai cu seamă a celei prozastice, obiectivată prin cuvântul românesc care are o structură semantică bipolară cu mult mai complexă decât raportul sens direct/sens figurat din cuvântul poetic.

Cercetătoarea ia în discuție și problema conținutului adevărat sau fals al mitului și deschide astfel calea unui demers de interpretare a mitului gândit în dimensiunea sa dublă: artistică și religioasă, prezintă disocierile dintre ele.

Un aspect inedit al cercetării îl constituie interpretarea unor romane (*Codul lui Da Vinci* de D. Brown, *Versetele satanice* de S. Rushdie, *Evangelia după Isus Christos* de J. Saramago) care au în vizor variații ale miturilor (religiilor) monoteiste. Autoarea ia în discuție libertatea interpretării miturilor de către scriitori, dar și controlul exercitat de biserică asupra creației artistice, cunoașterii științifice, gândirii filozofice: „Libertatea creației artistice s-a afirmat odată cu emanciparea culturii personale a omului în lupta

cu regimurile de subordonare a individualității umane a unor dogme religioase, morale, ideologice, politice etc.

Judecând după configurația structurii sale narrative, mitul literaturizat pare o formă de subordonare a cuvintelor străine ale mitului originar intențiilor creatoare ale autorului” [1, p. 70].

Autoarea demonstrează că mitul valorificat artistic nu poate fi luat ca măsură a validității mitului religios, el constituie expresia unei interpretări auctoriale individuale. Originalitatea acestor romane, conchide autoarea rezidă nu atât în modalitățile diverse de modificare a textelor sacre, cât în capacitatea autorilor de a găsi în orice mit posibilități pentru tratarea subiectului dintr-o perspectivă inedită.

Capitolul III al lucrării este o retrospectivă asupra mitocriticii și mitanalizei germane și constituie o contribuție necesară și utilă în definirea aspectelor teoretice și practice destinate investigării mitului în știința literară germană. Un spațiu aparte este consacrat explorării miturilor greco-romane în opera lui Goethe, în special operele *Ifigenia în Taurida*, *Pandora* și *Faust*. Autoarea surprinde schimbările compoziționale, conceptuale, stilistice și prozodice realizate de Goethe în drama *Faust*, dar acordă atenție, în mod special, câtorva mituri de mare circulație preluate de scriitorul german și anume mitul modern a lui Don Juan, mitul lui Orfeu, mitul frumuseții absolute întruchipat de Elena, mitul lui Dedal și Icar, mitul Creatorului, mitul cosmogonic al lumilor existente, mitul copilului divin, mitul creștin al Sfântului Gheorghe în lupta cu balaurul, mitul fecioarei Maria. Meritul lui Goethe, relevă autoarea, constă în realizarea unei ample revalorificări a legendelor folclorice și literare despre Faust, din care a rezultat o nouă structură filozofico-artistică a personajului, conferindu-i acestuia dimensiunea unui model uman universal, comparabil cu Hamlet, Don Quijote, Don Juan etc.

Inovatoare se dovedește a fi interpretarea mitocritică a creației scriitorilor basarabeni: relevarea indianismului (mituri, zeități, miteme etc.) în opera lui V. Vasilache, analiza și interpretarea *mitului personal al lacrimii* în creația lui Gr. Vieru, a structurilor mitice în poezia lui A. Țurcanu.

Multe aspecte teoretice și materiale aplicative ale lucrării sus menționate pot fi valorificate la cursurile universitare de mitologie, literatură contemporană, teorie literară, mitologie și literatură germană, literatură universală și comparată, la elaborarea tezelor de licență și masterat.

Pornind de la complexitatea conceptului de *mit* sugerăm autoarei să reia încercările de definire pertinentă a mitului, dar și să aprofundeze explicația unor termeni de ultimă oră cum ar fi *contramiturile*, *pseudomiturile* și *miturile moderne*.

Referințe critice:

Olesea Gârlea *Mit și ficțiune artistică în opera literară*, Chișinău: Profesional service, 2013.

FLORI BĂLĂNESCU

Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, București

AUR ȘI CADAVRE PE KOLÎMA. PURIFICAREA IDEOLOGICĂ PRIN MUNCĂ ȘI ASASINAT

ABSTRACT

Nicolas Werth is one of the most famous researchers of Soviet period. For more than 40 years he visited Russia to have access to archives and to know direct Soviet and Post-Soviet reality. In 2011(13 August-4 September) he made a trip to Kolîma where he spoke to Gulag ex-prisoners and those who witnessed Soviet regime repressions. Together with Russias Irina Flige and Aleksandr Daniel he also visited museum of Gulag and prison-camps. Having repeated the way of those sent to workcamps, Werth wrote a book devoted to this experience.

Keywords: assasination, Gulag, NKVD, Kolima.

„Nu am reușit să-mi sugrum ura. Nu mi-am dus sarcina la bun sfârșit; nu din cauză că exista o prăpastie prea adâncă între libertate și Kolîma, nici deoarece creierul meu era prea obosit și stors, ci pentru că rezerva mea de adjective patetice secase și nu mai rămăsese altceva decât ura”.

(Varlam Șalamov, *Povestiri din Kolîma*)

Nicolas Werth, unul dintre cei mai cunoscuți sovietologi, care vreme de 40 de ani a vizitat anual Rusia (URSS), pleca în august 2011 în expediție „pe Kolîma”, pe urmele studiilor și cercetărilor sale de arhivă. Era însoțit de fiica sa, Elsa, studentă la Arte Plastice, dornică să facă un film despre „vestigiile Gulagului”, și de doi ruși: Irina Flige și Aleksandr Daniel, „responsabilii *Asociației Memorial*”, fondată încă din perioada *perestroika*. Cei doi, în calitate de *vânători* de supraviețuitori, de relicve materiale și simbolice ale Gulagului, sunt buni cunoscători nu doar ai istoriei, ai „arheologiei” Gulagului, ci și ai geografiei acestuia. Un asemenea drum nu poate fi străbătut fără o călăuză destoinică.

Expediția debutează la 13 august 2011 și se încheie la 4 septembrie 2011. Citită ca un jurnal de călătorii și, în egală măsură, ca un roman și ca o antologie de studii de caz(uri), cartea ne relevă un autor pasionat de obiectul muncii sale. Căci, dacă Werth se dovedește în cărțile de specialitate un profund cunoscător și analist al sistemului sovietic, din această călătorie cu multe impasuri se va alege cu o experiență umană colosală, dar și cu revelarea frumuseții naturii într-o zonă vestită mai degrabă pentru chinuirea și

asasinarea a milioane de indezirabili ai regimului sovietic. „Da, frumusețea Kolîmei este tulburătoare. Dar mă întreb ce-or fi putut vedea cei condamnați aici, la 9 000 km – la fel de bine le-ar fi putut zice ani-lumină – de casă”, notează Werth. Kolîma își exercită fascinația mitică asupra finului observator, imaginile descrise derulându-se în ritmul și cu intensitatea unui film de artă. Motiv pentru care, mărturia călătoriei inițiatice a lui Werth se constituie pe măsura lecturii într-un memorial în mișcare, în consubstanțialitate cu sine. Priveliștile conservate de natură, parcă în ciuda distrugerilor antropogene, par detașate de imaginile așezărilor umane ce ne trimit cu gândul la filmele SF, a căror acțiune se petrece cândva prin anii 2150, pe urmele strămoșilor de pe la 1990-2000. Werth culege mărturii, pe care le citează amplu, le circumstanțiază și le interpretează, de la supraviețuitori sau de la urmașii acestora în diversele puncte ale traseului: Magadan, Beliciia, Elghen, Iagodnoe, Serpantinka — „cel mai important centru al execuțiilor în masă din Kolîma”, Debin, Seimcean. În felul acesta, o autentică „civilizație gulaghiană” este supusă atenției noastre. Expresia îi aparține lui Ivan Panikarov din Iagodnoe, unul dintre cei care conservă memoria în zonă.

Inițierea începe la Magadan, unde, potrivit cuvintelor de întâmpinare de pe aeroport, „bate inima de aur a Rusiei” („Magadan a fost, este și va fi!”). Sloganurile sunt pe măsura realității de la fața locului. Orașul e traversat de bd. Lenin (fost Stalin până în 1956, deși, s-ar putea numi, în aceeași logică, și Putin). Fostele așezări, populate cândva de deținuți, sunt la începutul anilor 2000 părăsite. Poartă denumiri desprinse parcă dintr-o ficțiune: *Partizan*, *Bolșevic*, *Victorie*, *Muncitor de Șoc*, *25 Octombrie* etc. Pare că o mentalitate înscrisă în gena rusă nu se poate dezvăra de exemplul călăuzitor al tătucilor autoritari și totalitari. Parcă pentru a preîntâmpina orice ambiguitate în legătură cu profilul lui Lenin, cartea ne dezvăluie „o realitate multă vreme trecută sub tăcere, inclusiv în timpul perestroikăi: masacrele masive ale civililor nu au început sub Stalin, ci încă din vremea lui Lenin”. În 2001, pe urmele amplelor cercetări în arhivele CEKA, disidentul Veniamin Ioffe și Irina Flige au ajutat la descoperirea unei imense gropi comune lângă Sankt Petersburg (în „pădurea din Kovaliov”). Acolo au fost împușcați și îngropați pe 5 sept. 1918 cel puțin 10 000 de oameni, la ordinul lui Lenin, ca urmare a unui atentat eșuat ce-l vizase cu câteva zile înainte.

Cu cât înaintăm, însoțindu-l tăcuți pe Werth (și pe cei trei companioni ai lui), în mașini de ocazie, în care de obicei se aud neîncetat, cu sonorul la maxim, cântece înnebunitoare, vizualizăm nu doar tărâmul mitic, cum îl numise cândva Evgheniia Ghinzburg, ci mai ales atrocitățile comise de om asupra omului. O „insulă” colonizată de sovietici cu „dușmani” (contrarevoluționari, *pungași* sau „doar” *ukaznici*: condamnații pe baza ukazurilor din 4 iunie 1947, prin care furtul din *proprietatea socială* se pedepsea între 5 și 15 ani de lagăr). Kolîma a fost populată în proporție de 90% cu deținuți, ne spune Werth, depopulată în ultimele decenii, și care vorbește acum mai ales prin vocile pușinilor supraviețuitori de aici ai Gulagului. Elghen, de exemplu, a fost „unul dintre cele mai importante lagăre de femei din Kolîma”. Înseamnă în dialectul iakut „mort”. Aici roboteau la începutul anilor 1930 aprox. 5000 de femei pentru a aproviziona cu produse agricole centrul Kolîmei. Tot aici era și un orfelinat pentru copiii născuți în lagăr. Diferențele se decantează nu doar între lagărul nazist și cel sovietic, ci și între cel sovietic și cel comunist din România.

Dacă în Gulag „Dragostea, sexul, violul și prostituția făceau parte din viața lagărelor”, funcționând ca un țarc imens, o „insulă continent” situată pe *continentul URSS*, unde funcționau în proximitatea minelor, șantierelor, lagărelor și „spitale, maternități, orfelinăte”, nu același lucru putem spune despre sistemul concentraționar românesc. Credem că este o diferență majoră datorată în egală măsură dimensiunilor geografice și celor ideologice. În primul rând, Moscova avea de exploatat o zonă geografică aproape virgină, după cum spune însuși Werth: „Până în 1930, puterea centrală rusă, apoi cea sovietică, nu au exercitat decât o autoritate formală asupra acestor imense întinderi – peste 1 000 000 km, dacă adăugăm și suprafața bazinelor celor două mari fluvii, Kolîma și Indigirka, care delimitează *grosso modo* aria geografică desemnată sub numele de Kolîma – locuită de câteva zeci de mii de eveni și yukagirzi, popoare nomade siberiene care trăiau din creșterea renilor, pescuit și vânătoare”. Prin colonizarea Kolîmei cu indezirabili sau presupuși dușmani, regimul de la Moscova a purificat ideologic Uniunea, orientând o adevărată hemoragie umană spre aceste zone atât de îndepărtate, și a exploatat cu costuri minime (omul nefiind un capital în sine pentru Stalin și ai lui!) zăcămintele subsolului, vitale pentru consolidarea regimului.

Prin diversele muzee locale, cărora nu le calcă nimeni pragul, sau atât de rar încât aproape că nu-și merită numele, Werth și mica sa echipă întâlnesc fie indivizi obtuzi, fie oameni cultivați. Unul dintre cei în temă este directorul-adjunct al muzeului din Magadan, care are două săli rezervate muncii forțate din Kolîma și care se află pe strada Karl Marx! Adjunctul se numește Aleksandr Sergheevici Navazardov și este „un erudit local”. Întâmplarea face ca Werth și Navazardov să se fi citit reciproc, iar acum să se și întâlnească. Autorul expoziției permanente despre istoria Kolîmei este o fire deschisă, spre deosebire de director, Serghei Grigorievici Bekarevici, care-și îndreaptă tirul prejudecăților antioccidentale, antipetersburgheze și antimoscovite asupra oaspeților săi. Motiv să ne exprimăm încă o dată îngrijorarea că ideologia comunistă și regimurile ei politice nu vor fi niciodată condamnate cu adevărat: „Dar de ce mereu același interes obsesiv pentru «paginile întunecate» ale istoriei noastre? (Cererea făcută îl exasperase vizibil pe Serghei Grigorievici.) Kolîma, regiunea frumoasă a Magadanului, nu înseamnă doar muncă forțată, Gulag și represiune. Ce era aici înainte? Nimic, doar câțiva crescători de reni, o cultură primitivă! Ce vedeți acum? Un oraș mareț, cu operă, palate de cultură, bulevarde frumoase, o catedrală superbă, cea mai mare din întregul Extrem Orient rus! Ați văzut catedrala? Regiunea noastră are deschidere spre viitor, nu spre trecut!” Un discurs cunoscut. Ce nu spune adeptul acestui faraonism de tip sovietic este că toate cele enumerate au fost construite cu munca forțată a sute de mii, a milioane de oameni condamnați la neființă. Pentru o imagine completă, să contextualizăm avântatele reflecții despre lume și viață ale directorului muzeului din Magadan. Reacția lui este exponențială pentru o mentalitate covârșitoare în fostul bloc sovietic, una rezistentă la adevăr: „Toți responsabilii regionali ai Partidului și ai NKVD au fost mobilizați ca să pună în aplicare «operațiunile represive secrete în masă», ordonate de Stalin și de către comisarul popoului pentru afacerile interne, Nikolai Ejov. Vreme de 16 luni, din august 1937 și până în noiembrie 1938, peste un milion și jumătate de «elemente sociale nocive», «spioni germani» sau «nipono-polonezi», de «sabotori troțkiști» sau «buharinisto-troțkiști» și

alți «contrarevoluționari» au fost condamnați – jumătate la moarte, ceilalți la ani grei de muncă silnică». Perversitatea regimului adus la cote diabolice de Stalin face ca unul dintre copiii lui de trupă, Berzin – cel dintâi conducător care a organizat Lagărul de muncă forțată din Kolîma –, să fi fost executat după ce și-a îndeplinit misiunile trasate, așa cum au fost eliminați toți cei care ar fi putut depune mărturie despre crimele împotriva umanității la care au fost parte, alături de Stalin. În centrul Magadanului, în plină perestroika, a fost ridicat în 1989 un monument dedicat lui Berzin. Un monument ce cauționează prin simpla sa prezență toate crimele din zonă.

O explicație a acestei situații contrariante o oferă Irina Flige: „Faptul că au fost victimele sistemului pe care ei înșiși l-au creat nu îi exonerează cu nimic, comentează Irina. Dar, evident, e mult mai complicat decât în cazul nazismului. La noi a existat o graniță foarte subțire între călău și victimă”. O observație acută pe urma căreia am putea susține și *unicitatea* comunismului. O linie la fel de subțire este sesizată de către fostul inginer Granit Timofeevici Timohin între societatea sovietică „liberă” și a lagărelor de muncă forțată. Acesta a lucrat ca om „liber” în diverse ramuri economice ale Ministerului de Interne (MVD), iar din 1964 în administrația *Kolîmstroï* (amenajarea infrastructurilor din Kolîma „postgulaghiană”). Se pare că discuția de câteva ore cu acest inginer care a avut de a face mult cu lumea lagărelor i-a furnizat lui Werth importante revelații asupra cercetărilor sale și concluziilor de etapă la care ajunsese: „Istoria, pe care ne-a povestit-o timp de trei ore Granit Timofeevici, ilustrează frontiera neclară dintre societatea sovietică «liberă» și cea a lagărelor, ceea ce Primo Levi numea – în cugetările sale despre lagărele naziste – «zona gri», acea «zonă cu contururi prost definite care leagă și separă, în același timp, cele două tabere ale stăpânilor și ale sclavilor (...) și ascunde în ea suficient pentru a ne satisface nevoia de a judeca». În acest domeniu, Gulagul oferă, negreșit, un câmp de investigații incomparabil mai bogat și mai complex decât lagărele naziste”. Werth ne prezintă și principalele argumente pentru această concluzie: „caracterul ciclic al campaniilor de represiune vizând categorii diferite, ceea ce contribuia la amestecarea constantă a populației din lagăre”; lovirea periodică a represiunii staliniste în proprii executanți; „existența unui sistem unic de recompense și pedepse, în funcție de munca depusă – deținuții model puteau fi recompensați cu funcții administrative în interiorul lagărului –, ceea ce avea drept consecință reducerea la zero a fundamentului juridic al procedurilor și ștergerea frontierelor dintre cei deținuți și cei liberi”.

O imensă junglă devastată pe alocuri de regimul ideologic de la Moscova, care a extras zeci de ani din pământul ei aur, staniu, cobalt, tungsten și uraniu, dând în schimb milioane de vieți și destine care nu-i aparțineau. Rata mortalității în „lagărele speciale”, unde se extrăgea uraniu, ne spune Werth, era terifiantă. (Butugîceag era principalul centru de producere a uraniului.) Așa se prezintă Kolîma, în cursul expediției lui Nicolas Werth. Doar natura mai păstrează urmele frumuseții dintâi. Omul a fost copleșit de propriile-i fiare.

În 2-4 septembrie 2011, Werth și coechipierii lui se întorc de la Seimcean la Magadan, de unde urmează să zboare înapoi spre Moscova. Acest ultim drum prin Kolîma durează 18 ore, „într-un microbuz rablagit de nouă locuri”, în care un casetofon a cântat fără oprire (nicio surpriză! seamănă izbitor cu realitatea românească!) „cu volumul la

maxim, ultimele «șlagăre» ale șoferilor din Kolîma”.

Am rămas cu un refren și cu o „imagine”, tot de film: „Eu amidon, el adeziv”. Adeziv se pretextase că a furat soțul Galinei Nikolaevna, pe care aceasta l-a cunoscut în lagăr. Ea devenise *ukaznikă* pentru că ar fi furat amidon.

Revăd cu ochii copilăriei secvența dintr-un film ce a întrunit condițiile cenzurii: *Eu Jane, tu Tarzan!*

Citesc cartea lui Werth și-mi răsună în timpane: *Eu ukaznikă, tu ukaznik!*

Doar că acțiunea din Kolîma nu se petrece chiar atât departe de lumea cunoscută și civilizată, pe care abia începem să o deslușim.

„Kolîma, oh, Kolîma mea,
Tărâmul fermecat.
Douăsprezece luni iarnă,
Restul e vară!”

Referință critică:

Nicolas Werth, *Drumul din Kolîma. Călătorie pe urmele Gulagului*, trad. de Cătălina Mihai, Ed. Corint, București, 2013, 204 p.

LIDIA PIRCĂ

Colegiul Național „Octavian Goga”, Sibiu

O CARTE CÂT O ISTORIE

ABSTRACT

Livia Ciupercă's research is devoted to autobiographical, historical and existential novel *Între două fronturi* (*Between two front lines*), written by Dominic Stanca in 1935. The novel is, as the critic states, a book of history, a reliable documentary. In a postmodern manner it tells the reader about antihumanity nature of war. Psychological analysis is also of primary importance in this novel. *A book as a History* is a kind of warning of memory lost that leads to identity lost.

Keywords: novel, psychological analysis, memory, identity.

O analiză interdisciplinară dezvăluie înclinația profesoarei Livia Ciupercă spre romanul istoric, autobiografic, existențialist și de analiză psihologică semnat de Dominic Stanca, *Între două fronturi* (1935), roman care devine o veritabilă carte de istorie, un document viu pulverizat în micronarațiuni memorialistice menite să conjuge într-o manieră postmodernă pagini de jurnal din timpul Primul Război Mondial cu memorabile interpretări ale sentimentelor și trăirilor pe tema răului provocat de om împotriva semenului său.

Lucrarea de față este un excurs temerar într-o lume a zbuciumul sufletesc suspendat între datorie și iubire de neam, zbucium care pune în lumină frământările abisale ale ființei, dar mai ales o geometrie interioară complexă capabilă să țină piept absurdului războiului văzut ca un tragic și dezgustător complot împotriva ființei umane.

„Protagonistul” este doctorul Dominic Stanca, medic militar, a cărui biografie este prezentată cu fine și delicate interpretări stilistice prin intermediul analizei romanului ce dezvăluie experiența celor patru ani de luptă în linia întâi. Timpul devine suprapersonajul romanului, alunecând tiptil în analiza Lievei Ciupercă. Timpul este una dintre măștile preferate ale istoriei, care dictează stări contradictorii, prin învăluire, camuflând adesea realitatea. Reflecțiile autoarei pun în valoare nu doar personalitatea romancierului, cât

mai ales ecoul trăirilor acestuia, prin referire la alți scriitori români a căror substanță romanească a fost Primul Război Mondial: Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu.

O carte cât o Istorie (Ed. PIM, Iași, 2013) este, pe de o parte, o încercare de conturare a disperării de închegare a unei identități personale autentice, a celui obligat, împotriva dorinței și principiilor sale, să întoarcă arma împotriva confrăților, pe de altă parte, o reconstituire a imaginii identitare etnice, care a suportat consecințele mai multor sute de ani de mutilare ideologică.

Considerăm că între identitatea vocii auctoriale și povestea personajului se stabilește o interdependență directă trădată de analizele stilistice, de pasajele descriptive, care pun în lumină zvârcolirile permanente ale eroului și ființa periclitată a neamului ardelean aflat în derivă. Între aceste două instanțe narrative se află suspendat lectorul care „cu răvășinde gânduri” își reordonează memoria pentru receptarea, re-spunerea, reconfirmarea poveștii identitare actualizate prin revalorificarea paginilor de jurnal ce au memorat episodul istoric ardelenesc.

Bogata bibliografie care însoțește lucrarea aduce în atenția receptorului textului o abordare veridică și persuasivă a unor realități istorice, pornind de la **Romanitate și dacism** până în secolul al XX-lea. Aducând în actualitate afirmațiile unor iluștri istorici (Lucian Boia, Ion Buzdugan), autoarea subliniază filonul romanic al ființei noastre, dar și contradicțiile existente de-a lungul timpului în documentele istoriei noastre, prin trimiteri exacte la document, ceea ce îndepărtează cartea de ficțiune.

Lucrarea poate fi lecturată și ca un avertisment asupra faptului că pierderea memoriei duce la fisurarea identității și periclitează grav proiecția noastră în viitor. Ea este o veritabilă lecție de patriotism, dar și o invitație la meditație asupra condiției noastre în Univers.

LIVIA COTORCEA
Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași

CAIETELE TRISTAN TZARA

ABSTRACT

The article describes “Tristan Tzara’s notebooks”, international cultural journal, devoted to modern avangard. It is edited by Vasile Robciuc, in Moinesti, Romania. The authors views some issues of the journal. In her opinion, the specific feature of this journal is a combination of theoretic research on Romanian Avangard and examples of modern Arts esthetic experiments. It supply readers a detailed picture of modern arts process at universal and national level.

The author draws readers attention to the problem lack of international terminology on avangarde movement. In conclusion some general problems of the theory of modern arts are considered.

Keywords: Tristan Tzara, avangarde, DADAISM concept.

De ani buni, la Moinești apare publicația internațională pentru studiul avangardelor contemporane, *Caietele lui Tristan Tzara*, concepută și editată de profesorul și cercetătorul Vasile Robciuc, președintele Asociației Culturale și Literare „Tristan Tzara”, Moinești, fondatorul „Centrului de studiere a avangardelor contemporane” din aceeași localitate. Volumele masive ale publicației, uneori numărând aproape o mie de pagini, care, pe deasupra, apar grupate în serii de câte două cărți, mărturisesc din partea editorului lor nu numai o tenacitate și-o putere de muncă ieșite din comun, dar și o mare pasiune pentru actul cultural autentic, pasiune neînvingătoare de nici un obstacol și susținută de o adevărată știință de a-și găsi colaboratori în toate părțile lumii, inclusiv, în România. Preocuparea esențială a efortului depus de Vasile Robciuc și de echipa sa de colaboratori din Moinești este de a întregi, pe cât este posibil documentar și generic, tabloul general al dadaismului, dar și al avangardelor românești, de a relaționa fenomenul respectiv, pentru o mai clară relevare a notelor lui particulare, cu avangardele europene, precum și cu un context de gândire, cultural și istoric, generator, în egală măsură, de stimuli și de limitări. Nu în ultimul rând, publicația este preocupată de ecourile avangardelor în gândirea și creația neoavangardelor și postmodernismului, oferind cititorilor pagini exponențiale de teorie și analiză, de poezie, proză și dramaturgie semnate de teoreticieni, critici și creatori bine cunoscuți. Toate aceste aspecte, elocvent reprezentate în volumele editate la Moinești, oferă nu numai un material adecvat pentru o cât mai profundă înțelegere și definire a avangardei ca fenomen istoric, cultural și estetic, dar și repere convingătoare pentru a imagina un tablou clar și revelator al modului cum este teoretizat și analizat

fenomenul în toate domeniile artei și pe toate meridianele lumii. Nu în ultimul rând, publicația, care, de la un număr la altul, a ales să se structureze în varii moduri, dă seama de dimensiunile reale și de natura particulară a avangardelor românești, insuficient cunoscute în alte spații de cultură, nu de puține ori supraapreciate sau, în mare, dacă nu necunoscute altor spații de cultură ale lumii, rupte de un specific cultural național. Ori, publicația d-lui Vasile Robciuc demonstrează convingător că aceste mișcări ilustrează specificul național în ceea ce are el mai reprezentativ, deși, în conformitate cu spiritul general al avangardelor, ele par să cultive negarea radicală a tradiției naționale.

Faptul că în publicație, încă de la prima ei apariție în 1998, pot fi identificate semnături ale unor prestigioși teoreticieni, artiști, cercetători ai fenomenului și editori, vorbește de la sine despre aprecierea de care se bucură ea în țară și pe mapamond. Dacă adăugăm la aceasta numeroasele recenzii, note, semnalări, comentarii, interviuri, care însoțesc fiecare din cele șase apariții ale acestei reviste multilingve, precum și bogata corespondență primită la redacție și publicată în paginile acesteia, realizăm că inițiatorul ei a reușit să facă din Moinești și din România centrul unor preocupări științifice serioase, aplicate și lămuritoare în cel mai înalt grad, miezul activ al unei efervescențe culturale de mare intensitate. În ultimă instanță, îmi pare că această atragere a privirilor spre România, în general, și spre Tristan Tzara, în special, se pliază pe o situație culturală reală din actualitate care cere cu necesitate o nouă revoltă a spiritului și care poate prinde contururi definitorii revenind la momentele de revoltă ale începutului de secol XX. Cum în aceste momente vocea celor veniți din spațiul acesta european s-a făcut bine auzită, a vorbi de Tristan Tzara acum înseamnă mai mult decât a resuscita un trecut cultural interesant și bizar. Gestul respectiv invită, de fapt, la o repunere în pagină a avangardelor istorice și actuale prin precizări, completări, reinterpretări, relaționări și, de ce nu, prin redimensionări istorice, culturale și estetice ale unor direcții și ale unor participanți. Este ceea ce face cu asupra de măsură, dar deloc agresiv, publicația scoasă de Vasile Robciuc.

Sensurile de mai sus ale inițiativei de la Moinești ne-au fost sugerate, în special, de cele două numere tematice ale revistei: *Muzici pentru Tristan Tzara* (ed.I-a, 1998, ed. A II-a, 2006) și *Opera dramatică a lui Tristan Tzara* (ediție bilingvă, în traducerea lui Vasile Robciuc), 2007.

În ceea ce privește volumul care adună creații muzicale inspirate, în actualitate, de opera și spiritul iconoclast al lui Tristan Tzara, putem spune fără teamă de exagerare că el încununează un demers unic în felul lui. *Volumul Cheile orizontului*, cum a intitulat redactorul acest număr al publicației sale, este revelator pentru forța contagioasă a unor creații poetice care, iată, se dovedește acum, nu și-au epuizat nicicum bogăția de sensuri și de sugestii formale, estetice și epistemologice și nu și-au pierdut capacitatea de a reprezenta pe viu un principiu esențial avangardist – unitatea de substanță a tuturor artelor, tradusă în sincretismul lor. Faptul că de la o ediție la alta, primelor douăzeci și unu de compozitori semnatari de creații muzicale vocale și instrumentale li s-au mai adăugat încă trei nume, alături de care, volumul II(XII) al numărului din 1910, *Avangarda și universul sonor*, a înscris încă alte nume (Violeta Dinescu, Mihail Vârtosu, Nicolae Brânduș, Felicia Donceanu, Dan Voiculescu, Ionică Pop) vorbește de la sine despre semnificația inițiativei d-lui Vasile Robciuc. Faptul că artiștii care au răspuns acestei

chemări aparțin elitei creației muzicale românești actuale (Roman Vlad, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Adrian Pop, Vasile Spătăreanu, Viorel Munteanu, Doru Popovici, Sabin Păutza, ca să amintim doar câteva nume) dovedește, în afara unei voințe de a participa la un act cultural autentic cu o creație autentică, existența în cultura românească actuală a unui spirit de continuitate în cultivarea gestului creator novator. Ceea ce reține imediat atenția este faptul că nu doar „cântecele și descântecele” lui Tzara au prilejuit compoziții muzicale de cea mai diversă factură, considerate de critica de specialitate „un eveniment”, dar și creația dramatică, mai precis *Cea de-a doua aventură celestă a domnului Antipirin*, după care Ionică Pop a scris o *Operă dadaistă*. Despre acest spirit novator în muzica românească actuală dă seama studiul profund și cuprinzător *Tristan Tzara: hic e nunc* (p.13-52) semnat de cunoscutul teoretician și muzicolog Gheorghe Fircă, care pune gestul celor douăzeci și unu de compozitori replicanți la opera lui Tzara nu numai sub semnul unei apropieri „recuperatoare”, al lichidării „unei scadențe mereu amânate față de istorie, „ci și al asumării, „hic e nunc, al unei depline responsabilități istorice” (p.134). În 1910, în volumul II al *Caietelor*, acestui excurs teoretic privitor la muzica creată în marginea creației și vieții lui Tristan Tzara i se adaugă studiul *L'art sonore et la poétique de l'avant-garde* de același muzicolog. Acest studiu este complementar studiului anterior, dar și unor serii de intervenții semnate de Helios Azoulay, Șerban-Dimitrie Soreanu, Dan Dediu, Ana-Maria Avram, Valentina Sandu-Dediu, Fred Popovici și, mai ales, Ulpiu Vlad. Perspectivele din care este privit fenomenul muzical de către criticii și teoreticienii amintiți sunt multiple, ele înlesnind abordarea filozofică fenomenologică, culturală, semantică, etnologico-folclorică sau istorică a artei muzicale, în general, a muzicii românești și de avangardă, în particular.

Numărul din 2007 al revistei *Caietele Tristan Tzara* ne oferă o primă ediție integrală, bilingvă, a creației dramatice tristanțaraniene. Prefațate de Henri Behar, textele dramatice, stabilite și editate în ediția originală completă de același specialist în studiul avangardelor și al dadaismului, în ediția de față, sânt dispuse cronologic și traduse în limba română de Vasile Robciuc. Transpunerea în limba română a unui text, care mizează pe efecte de rafinement și de absurd lingvistic, precum și de punere în pagină a libertății și anarhiei elementelor ca realitate funciară, a cerut din partea traducătorului un efort susținut, o intuiție autentică a „morfologiei” textului dadaist și o atenție mereu trează la sensul lui general. E o reușită a traducătorului Vasile Robciuc, o reușită ce poate fi dusă la dimensiuni optime de o nouă intervenție pe text atunci când va aduna între copertile unei cărți ceea ce a realizat în paginile acestei reviste. Pentru a plasa creația dramatică a lui Tzara în context istoric și estetic, editorul a însoțit textele de comentarii pe marginea teatrului dada și de interpretări ale dramaturgiei scriitorului născut la Moinești. Aceste comentarii sânt semnate de cunoscuți exegeți ai fenomenului dada, între care Henri Behar, Michel Sanuillet, Mary Ann Caws, Fumi Tsukahara, cărora li se adaugă intervențiile din *Caietele Tristan Tzara*, 2010, volumul I, VII, *Spiritul Dada și teatrul european* (p.517-587).

Artele plastice atât de strălucit reprezentate în avangarde nu puteau lipsi din această publicație care se vrea o oglindă vie a fenomenului în ceea ce are el esențial. Această zonă a creației este prezentă absolut în toate numerele revistei prin reproduceri, de bună calitate, atât pe copertă, cât și în corpul volumelor, a unor opere reprezentative din pictura,

sculptura și grafica avangardistă și neoavangardistă. Nu știu dacă nu cumva arhitectura profesată cu atâta îndrăzneală și fantezie de mari arhitecți ce țin de aceste mișcări nu trebuie avută și ea în vedere, atât pentru ilustrarea numerelor viitoare de revistă, cât și pentru o exegeză aplicată a formelor ei. Deocamdată să observăm ineditul și valorosul material documentar și epistolar privitor la artele plastice și la creatorii lor, precum și remarcabilele intervenții teoretice și critice tratând „osmoza teoretico-plastico-literară” (Călin Stegeran, vol. II, XI, 2010, p.787) ca fenomen specific dadaismului și avangardelor. La acestea se adaugă solide incursiuni în istoria artelor plastice, cu precădere dadaiste și suprarealiste, europene și americane sau japoneze, analize ale creației unui artist sau a altuia, relevări de aspecte ale poeziei „abstracționiste”, ale „montajului”, ale „realismului esențial” sau „pop art”. Amintim în acest sens câteva articole din nr. XI, vol.II, 2010, un număr mai evident dedicat acestei probleme: *The Avant-garde of the plastic arts at universal and national level* de Valentin Sava, *Art pop y nueva figuracion* de Theresa Millet-Sancho, *Un artiste dadaiste de renom: Raoul Hausmann* de Vasile Robciuc, *Deux lignes croises-le point* de Hamon Dachs, *Victor Brauner and the birth of his „Personal mythology”* de Emil Nicolae, *Les métamorphoses du corps. Monstres et chimères dans la littérature et dans l'art des XIX-e et XX-e siècles* de Simona Cigliana sau *Le musée des aigles: from Duchamp to Magritte to broodthaers* de Pierre Taminiaux, cărora li se pot adăuga alte intervenții pe aceeași temă plasate în alte numere ale publicației.

În sfârșit, numeroase sunt studiile și articolele consacrate, cum e și firesc, lui Tristan Tzara, poeziei textului avangardist-literar, plastic, muzical – , ca și intervențiile privitoare la dada și la avangardă ca fenomen de gândire și de creație sau la avangardele românești, la specificul lor văzut în sine, dar și în relație cu avangardele europene. Astfel de intervenții sânt diseminate în toate numerele revistei pe care o discutăm, dar se pare că ele sunt obiectul predilect al volumelor 3-4 (no.5-12) apărute în 2005. A semna măcar titlurile celor nouă secțiuni ale numărului înseamnă a trimite cititorul la câteva surse de informație, de comentarii și de analize demne de consultat: I. *Avangarda și avatarurile sale*, II. *Tzara și etapa românească*, III. *Spontaneitate și continuitate în avangarda românească*, IV. *Tzara și aventurile modernității*, V. *Sub semnul avangardelor contemporane*, VI. *Dada și suprarealismul*. VII. *Analiza poemului*. Cum se procedează mai în toate numerele publicației, partea de teorie și de analiză este dublată de creații poetice în spirit avangardist (în limbile engleză, franceză, germană, italiană, rusă, spaniolă), de traduceri și materiale documentare de cel mai acut interes. Remarcăm cu acest prilej traducerea în limba engleză a câtorva texte din creația în limba romană a lui Tzara (în versiunea Ann-Mary Caw sau Stavros Deligiorgis), ca și versiuni în limba romană din poemele franceze ale aceluiași autor datorate lui Romulus Vulpescu, Magdei Ciopraga sau regretatului profesor și poetician Alexandru Husar.

Câteva dintre secțiunile amintite mai sus se repetă în volumele I și II ale *Caietelor*, din 1910, cu nuanțări de preocupări ce s-ar subsuma unei teme sau alteia. Astfel, problema avangardei și a avatarurilor sale este analizată în volumul I cu predilecție din perspectiva *Manifestelor dada*, împrejurare ce a înscris în publicația de la Moinești contribuții dintre cele mai originale și valoroase. Titlul articolului lui Pierre Taminiaux, *Manifestele ca gest poetic*, sugerează cum nu se poate mai clar faptul că în discuția asupra acestei forme de

manifestare a avangardei, a dadaismului și a lui Tristan Tzara, în particular, se accentuează dubla modalitate de existență a manifestului: ca „expresie a unui veritabil limbaj poetic”, dar și ca „limbaj radical” ce se înscrie „într-un discurs critic” (p.21). Plasat sub semnul unei „îndoieli profunde asupra vieții spiritului”, manifestul dadaist capătă un caracter ambiguu, întemeiat pe regimul lui de „anti-manifest”, realitate discutată convingător și cu vervă de Hubert van der Berg (*J'écris un manifeste ...et je suis par principe contre les manifestes*), Gr. Jounard (*Les gaites de l'escadron*), Marius Hentea (*The Theory of the manifeste and the Tristan Tzara's Manifeste Dada*). Nu altceva ne comunică savurosul, subtilul și savantul eseu al lui Șerban Foarță, *Oui-Da* care glosează asupra unei etimologii imaginare a numelui „dada”, subliniind sensul lui de „dublu negativ-cu privire la alții și cu privire la sine” (I,354) într-un joc continuu ce antrenează cele două limbi în care a scris Tzara – franceza și româna sau profundul sinteticul studiu semnat de Sylvano Santini, *Art de la perception et l'histoire d'avant-garde: l'Intermedialité* și tot atât de esențialul articol *Sept propositions sur les avant-gardes, les machines et l' experimentation* propus de Isabelle Krzywkowski. La rândul ei, tematica *Spontaneitate și continuitate în avangarda românească* înregistrează un binevenit interes pentru relația tradiție-dada, pentru „balcanism”, ca și pentru un „dadaism valah” sui-generis (Ion Pachia-Tatomirescu, *Avant-gardisme valaque ou modernisme extreme*). Această relație specială cu tradiția este văzută ca semn constitutiv al unui avangardism românesc decelat de Ion Pop în articolul *L'avanguardia romena e il futurismo* și identificat de alți analiști la Tristan Tzara (Vasile Măruță, *Balkanisme chez Tristan Tzara*, Aurel Rău, *Glose Tristan Tzara*), la Urmuz (Delia Rodica Moldovan, *Dalla nascita artistica di Tristan Tzara al predadaismo di Bucartes-Gîrceni*) sau la Vasile Voiculescu (Noemi Bomher, *Vasile Voiculescu and the Romanian Avangard*).

Bogate în informații de toate genurile, pline de sugestii interpretative, de metodă și înlesnind imaginarea unui tablou total al avangardelor europene, americane și asiatice sunt secțiunile IV. *Dadaism, Suprarealism și alte „isme”* și VI. *Avangarda și aventurile modernității*. Articole semnate de Mark Duchy (*Poésie et révolution: Dada et l'avant-garde américaine*), de Basarab Nicolescu (*Stéphane Lupașcu (1900-1988) et le surréalisme*), de Delia Rodica Moldovan (*Dal dadaismo al inismo*), de Ovidiu Morar (*The Romanian surrealism after the war*), ca și cele propuse de Roxane Dreve (*L'avant-garde en Norvège et en Suède*), de Petruța Spânu (*Christian Dotremont et Cobra*), de Boris Marian (*The Avant-garde of the Holy Land*), de Fumi Tsukahara (*Neo-dada et Arakawa: une histoire inconnue des avant-gardes japonaises*), de Elena-Cristina Giugal (*Sots-art-Literary Movement*) sau de Michael Finkenthal (*A few observations about the XX-th century english and american avant-garde*) de Ion Pop (*L'avanguardia romena e il futurismo*) și de Georgeta Tchokakova (*La conception généalogique des avant-gardes dans les littératures slave*) oferă un material semnificativ pentru conturarea tabloului general al fenomenului despre care vorbeam mai sus. De asemenea, aceste lucrări, precum și altele pe care, din păcate, nu le-am putut aminti aici, pot oferi specialiștilor suficiente imbalduri pentru rescrierea istoriei avangardei mondiale, ca și pentru stabilirea unei terminologii care să reducă atât cât este cu putință prea marea abundență de termeni ce se folosesc astăzi în domeniu. O întreprindere dificilă deja sugerată de Marina Mureșanu Ionescu în articolul *Dada*

est mort, vive dada!, ce-și propune, printre altele, să pună în discuție „cazul dada”(vol.I, 2010, p.292).

Dacă n-am adăuga aici lucrările de interpretare poetică a textului, de analiză intertextuală și fenomenologică ar însemna să ignorăm una dintre componentele cele mai reușite și mai inspirate ale revistei. Punând în centrul poezicii dadaiste o „uimire programată”, Irina Mavrodin (vezi *Exercice d'étonnement*, I, 2010, p.365) pare să prefațeze numeroasele analize la textele lui Tzara sau ale altor creatori avangardiști. Între acestea, analizele consacrate poemului *Omul aproximativ* (vezi Roger Cardinal, *Comment lire "l'Homme approximatif"?*, Mary Ann Caws, *Structure and themes of Approximate man*, Toader Saulea, *Pour une approche anthropopoétique du monde: "l'Homme approximatif" de Tristan Tzara*, Liliana Foșalău, *Tristan Tzara: l'Homme approximatif (X). La poésie comme virtualité du dire et de l'écrit*), sau poezicii avangardiste în general și intertextualității (Benoit Delaune, *Du „poème dadaiste” au „cut-up” : l'axe Tzara. Burroughs ou deux exemples de la destinée collage-montage dans la littérature du XX-e siècle*, Ecaterina Grun, *La tentation de la circularité chez Tristan Tzara et Benjamin Fondane*, Carmen D. Blaga, *Poetica marinettiana e „bozzetti quasi futuristi” di Urmuz*, Radu I. Petrescu, *Notes sur les possibles cohérences d'un poème de Tzara saut blanc cristal*) se detașează atât prin lecturi aplicate și lipsite de prejudecăți pe textul avangardist, cât și prin clara invitație de a citi poezie, dar cu o dispoziție anume și cu instrumente speciale.

Relevând, din multele și variatele merite ale acestei reviste, ceea ce nouă, personal, ni s-a impus, am mai adăuga că studioșii de pretutindeni (care pot consulta numerele revistei în toate marile biblioteci ale lumii – în Franța, SUA, Canada, Rusia, Polonia, Ungaria, Belgia, Japonia, Bulgaria) vor găsi în paginile ei informația necesară și modele de apropiere a unui fenomen cultural care se declară, la modul radical, anti-cultural. Totodată, revista oferă sugestii pentru redactarea unei sinteze a avangardelor, o sinteză care, cum spuneam undeva, în această prezentare, să repună lucrurile la locul lor, printr-o lectură istorică onestă și cu o terminologie clară și admisă de întreaga comunitate științifică internațională. Pentru cea din urmă operație, probabil, vor fi necesare cel puțin trei simpozioane sau congrese internaționale, axate exclusiv pe problema terminologiei științifice din domeniu.