

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

# METALITERATURĂ

●  
**REVISTĂ ȘTIINȚIFICĂ**  
APARE DE TREI ORI PE AN  
ANUL XIII • NR. 5-6 (34) • 2013

●  
DIRECTOR FONDATOR  
**Alexandru BURLACU**

REDACTOR-ȘEF  
**Aliona GRATI**

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

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

SECRETAR  
**Vlad CARAMAN**

DESIGN ȘI TEHNOREDACTARE  
**Igor CONDREA**

## COMITETUL ȘTIINȚIFIC:

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

Responsabilitatea opiniilor exprimate în paginile revistei aparține autorilor.  
Volum recenzat, aprobat și recomandat de  
Consiliul științific al Institutului de Filologie al AȘM și de  
Senatul Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”.

### Adresa colegiului de redacție:

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

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

---

# METALITERATURĂ

●  
SCIENTIFIC JOURNAL  
APPEARS THREE TIMES A YEAR  
YEAR XIII • NO. 5-6 (34) • 2013

●

FOUNDING DIRECTOR  
**Alexandru BURLACU**

EDITOR IN CHIEF  
**Aliona GRATI**

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

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

EDITORIAL SECRETARY  
**Vlad CARAMAN**

DESIGN & PAGE LAYOUT  
**Igor CONDREA**

## THE SCIENTIFIC COMMITTEE:

Liviu ANTONESEI (Iași)

Alexandra BARBĂNEAGRĂ  
(Chișinău)

Nicolae BILEȚCHI (Chișinău)

Mihai CIMPOI (Chișinău)

Alina CIOBANU-TOFAN (Leipzig)

Tudor COLAC (Chișinău)

Nicolae LEAHU (Bălți)

Mircea MARTIN (București)

Giorgi MASALKIN (Batumi)

Dan MĂNUCĂ (Iași)

Felix NICOLAU (București)

Tatiana CIOCOI (Chișinău)

Ion PLĂMĂDEALĂ (Chișinău)

Elena PRUS (Chișinău)

Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)

Sergiu PAVLICENCU (Chișinău)

Maria ȘLEAHTIȚCHI (Chișinău)

Andrei ȚURCANU (Chișinău)

Diana VRABIE (Bălți)

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

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

### The address of the Editorial Board:

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

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

metaliteratura.asm.md

**LITERATURA ȘI POLITICUL**

**LITERATURE AND POLITICS**

LILIANA COROBCA

Dirrecția Import-Export în cadrul instituției cenzurii comuniste.....5

**Import-export department within the institution of communist censorship**

ALIONA GRATI

(În)Scrisuri din sertarul lui Paul Goma. Dosarul publicistic.....14

**Writings from Paul Goma's drawer. Publicistic record**

**ISTORIA LITERATURII**

**HISTORY OF LITERATURE**

ALEXANDRU BURLACU

Valeria Grosu: poezia, miere eretică .....36

**Valeria Grosu: poetry, heretical honey**

OXANA GHERMAN

Receptarea critică a romanului *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* de Vladimir Beșleagă .....44

**Critical reception of the novel *Viata si moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoasterii de sine* by Vladimir Beșleagă**

**TEORIE LITERARĂ**

**LITERARY THEORY**

MARIA ȘLEAHTIȚCHI

Istoriile literaturilor estice: între tradiția „sovietică” și postmodernitate.....54

**History of Eastern literatures: between „Soviet” tradition and postmodernity**

CRISTINA ROBU

De «moi» à «nous» et vice-versa. Le thème du double chez quelques écrivains québécois.....65

**From “me” to “us” and vice versa. The doppelganger in three Québec novels**

ȘERBAN AXINTE

Nicolae Manolescu și algoritmul realismului ficțional .....73

**Nicolae Manolescu and the algorithm of fiction realism**

**POETICĂ**

**POETICS**

DIANA VRABIE

Relevările judicioase ale unei corespondențe (Franz Kafka) .....80

**Judicious Reveals of some correspondence (Franz Kafka)**

LUDMILA ȘIMANSCHI	
Modul autoparodic de existență postmodernă .....	88
<b>Anti-parodic way of postmodern „existence”</b>	

## STUDII TRANSDISCIPLINARE

### TRANSDISCIPLINARY STUDIES

NINA CORCINSCHI	
Iulian Ciocan, publicistica realității de lângă noi .....	97
<b>Iulian Ciocan, publicistics of everyday reality</b>	
OLESEA GÂRLEA	
Dialogul – artă vs. erudiție (despre interviurile lui Vasile Gârneț de la <i>Contrafort</i> ).....	101
<b>The dialogue – art vs. knowledge (on Vasile Garnet’s interviews in <i>Contrafort</i>)</b>	

## ESEU

### ESSAY

FELIX NICOLAU	
Balcanism ecologic .....	107
<b>Ecological Balkanism</b>	
SEBASTIAN CHIRIMBU	
Linguistics, internet, integration, globalization. Challenges of daily communication.....	110
<b>Linguistics, internet, integration, globalization. Challenges of daily communication</b>	

## CRONICĂ

### REVIEWS

ALIONA GRATI	
Poezia optzecistă basarabeană în viziunea unui poet optzecist.....	116
<b>Bessarabian poetry of the 1980s in the view of an “optzecist” poet</b>	
MARIA ȘLEAHTIȚCHI	
Alți drumeți pe-același drum.....	121
<b>Other walkers on the same road</b>	
LIDIA CARMEN PIRCA	
Maestrul și „demonul” apocrif. Recenzie la romanul <i>Maestrul din Petersburg</i> de J. M. Coetzee .....	126
<b>The master and the apocryphal “demon”. A review to the novel <i>The Master of Petersburg</i> by J. M. Coetzee</b>	

# LITERATURA ȘI POLITICUL

## LITERATURE AND POLITICS

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

LILIANA COROBCA

## DIRECȚIA IMPORT-EXPORT ÎN CADRUL INSTITUȚIEI CENZURII COMUNISTE<sup>i</sup>

### ABSTRACT

In the control of exports and imports of books (and publications in general) were involved several departments of the Ministry of Propaganda and the Ministry of Foreign Affairs, before the establishment of the Directorate General of Press and Prints. Since 1949, within the DGPT, such duties were performed by Books Directorate, then the Service of Foreign Press and Books was founded (1952) and, in 1954, Import-Export Department was at work and later had the fewest changes over the years (compared to other units of DGPT which were constrained, abolished, etc.) with a constant and important activity within the DGPT; in 1975, when the DGPT became CPT, “Import-Export” becomes “Directorate for foreign press media and books”.

**Keywords:** censorship institution, import-export department, book control, communism, Glavlit.

În regimul comunist, controlul tipăriturilor străine a fost unul dintre cele mai importante activități care au contribuit la menținerea *Cortinei de fier* și, implicit, a regimului comunist. În structura *Glavlit*-ului sovietic, un sector de control a importului și exportului literaturii exista încă din anii '20 ai secolului trecut (XX), iar cu puțin înainte de desființarea instituției cenzurii sovietice, în 1991, în cadrul Direcției Literatura străină, controlul cărții era efectuat de următoarele departamente: Sectorul SUA, Anglia și țările limbilor orientale, Sectorul limbilor romano-germanice, Sectorul pentru studierea tipăriturilor destinate exportului.

Principiile *Cortinei de Fier*, care au funcționat impecabil până la prăbușirea sistemului comunist, se stabilesc în anul 1928, când se publică o rezoluție în care se hotărăște interzicerea, în URSS, a publicațiilor întregii emigrații ruse, precum și a tipăriturilor occidentale [1, p. 133]. Din acest an, se aplică izolarea informațională a cetățenilor sovietici, iar mai târziu, și a celor din întregul bloc sovietic, fapt ce a contribuit în mod esențial la sovietizarea populației.

Dacă revenim la activitatea Cenzurii Centrale Militare, vom remarca faptul că unul dintre serviciile acesteia, al cenzurii presei, „controlează presa și orice publicațiune răspândită prin orice mijloc pe teritoriul Țării, inclusiv cele tipărite în străinătate și intrate în Țară.” [2, f.6]

Nu am găsit documente din 1945 ale cenzurii militare, care să ateste în ce consta concret activitatea acestui serviciu în domeniul de control al cărții din străinătate. În schimb, atribuții serioase în acest domeniu avea Direcția Literară din Ministerul Propagandei (ulterior Artelor și Informațiilor). În cadrul unor convenții culturale, de obicei bilaterale, cărțile se aprobau, pentru traducere și publicare, după o cercetare a conținutului lor, așa cum se va întâmpla și în cadrul DGPT. Într-un raport din 14 ianuarie 1949, „asupra activității secției documentare pe lângă Direcția Literară, pentru a cunoaște literatura Republicilor Populare și literaturile occidentale” se prezenta numărul referatelor făcute pentru cărțile citite:

„Din limba germană 4 referate: Un roman, un reportaj, două cărți pt. copii.

„ „ bulgară 10 referate: Nuvele

„ „ albaneză 2 „ „ Nuvele din viața partizanilor.

„ „ polonă 2 „ „ Romane.

37 titluri ale cărților englezești – literatură și Știință. Cartea lui Howard Fast, *Biografia lui George Washington*, nu știm dacă traducerea ei prezintă oportunitate.

Vă rugăm să binevoșiți a dispune la ce edituri materialul acesta poate fi recomandat.” [3, f. 1].

În această operație de selecție a cărții străine ce urma a fi tradusă în România era implicat și Ministerul Afacerilor Străine. Directorul Presei și Relațiilor Culturale din cadrul acestui minister îi adresează Ministrului Artelor și Informațiilor rugămintea de a dispune „repartizarea pentru a fi traduse în limba româna a trei lucrări literare, alese de pe lista înaintată de către subcomisia bulgară”, precum și trimiterea „listei lucrărilor literare românești recomandate pentru a fi traduse în limba bulgară” [3, f. 3]. Acest document este însoțit de „Lista operelor literare bulgare recomandate pentru a fi traduse de către Comitetul pentru Știință, Artă și Cultură din Sofia”. La minister soseau și cărțile care figurau pe această listă pentru a fi lecturate.

Una din sarcinile Direcției Literare și Artistice din Ministerul Artelor și Informațiilor era să găsească edituri pentru publicarea traducerilor. Totodată, Ministerul solicita editurilor să trimită „toate lucrările literare originale editate de Dv. de la 1 septembrie 1948 - 1 aprilie 1949”, adăugând că „această operație o veți face apoi în mod automat în fiecare lună.” [3, f. 3], Ulterior, pe baza lucrărilor trimise de edituri, se făceau liste cu cărți destinate exportului, care mergeau la Ministerul Afacerilor Străine.

Printre obiectivele propuse în planul săptămânal de lucru al Secției Edituri (care va deveni ulterior „Secția Edituri și Bibliotecă”), în cadrul Direcției Literare și Artistice

din Ministerul Artelor și Informațiilor, în mai 1949, figurau: „Contact cu secția idiș a Uniunii Scriitorilor din R.P.R. ( Ury Benador ) pentru obținerea programului idiș. Studierea acestui program”; „Alcătuirea unei bibliografii a tuturor lucrărilor literare politice și economice, traduse din limba bulgară. Înaintarea ei Ministerului Afacerilor Străine. Trimiterea planului de traduceri în limba maghiară a literaturii sovietice și clasice marxiste pe primul semestru a anului în curs Ministerului Afacerilor Străine pentru Republica Ungară”; „Contact pe teren cu 4 Ministere și Instituții pentru obținerea datelor referitoare la traduceri din limba rusă; Rezumate din 43 cărți sovietice. Repartizarea acestor cărți la edituri.” [3, f. 3]

Odată cu înființarea DGPT, o parte a sarcinilor acestei secții au fost preluate de către Serviciul „Controlul Cărții”, secțiile Semnal (pentru cărțile străine care intrau în țară) și „Exportul de tipărituri”. În afara acestora, mai exista Serviciul Presei și Cărții Străine, care, în martie 1952, în urma unor reorganizări, era format din secțiile: „Carte”, „Presă”, „Documentare” și „Secretariat”. Secția „Carte” trebuia să *rezolve*, pe lângă tipăriturile comandate oficial, și cărțile străine sosite prin poștă; într-un raport se spune că „a reușit să lucreze mai operativ în ceea ce privește legăturile și rezolvarea materialului de la IMEX. La aceasta a contribuit și noua măsură de simplificare a corespondenței, care se rezolvă în cadrul serviciului. De la 1.IV [1952] se întocmește registrul propriu de intrare și ieșire a corespondenței. De asemenea este în plan întocmirea unei evidențe a titlurilor de cărți lucrate, pentru a fi operativi în cazul de repetare a titlurilor noi sosite.” [4, f. 388]

Angajații DGPT din acest serviciu lucrau, de obicei, pe lângă oficiile poștale, în repetate rânduri discutându-se despre oportunitatea deschiderii mai multor filiale ale direcției Import-Export pe teritoriul țării, pentru a face față volumului tot mai mare de lucru. În anul 1957 s-a aprobat ca exportul de tipărituri să se facă nu numai din București, ci și din unele orașe, precum: Arad, Brașov, Cluj, Constanța, Craiova, Galați, Iași, Oradea, Ploiești, Timișoara, Târgu Mureș.” [4, d. 99/1965, f. 88]. La sfârșitul anului 1964, la cererea Direcției Exploatații din Ministerul Transporturilor și Telecomunicațiilor, Direcția Import-Export „a avizat favorabil organizarea exportului de tipărituri la toate localitățile în care D.G.P.T. poate asigura controlul lor.” [4, d. 99/1965, f. 88]. Activitatea în acest domeniu era considerată atât de dificilă, încât, într-un raport al ședinței de analiza muncii de la Direcția Import-Export din 9.XII.1964, la capitolul „Propuneri”, un lector solicită „să se dea lapte ca antidot pentru tov. care lucrează la materialele de poștă și să se facă deparazitarea unității de către «Sanepid»” [4, d. 85/1965, f. 51].

În anii '60, atribuțiile cenzorilor din „Import-Export” se diversifică și se burocratizează. Conform unui document din 19 februarie 1965 [4, , ff. 28-39], directorul Direcției Import-Export: „poate hotărî oprirea, clasificarea la «fond special» sau returnarea unor materiale necorespunzătoare sosite prin poștă în unicate pe diferite adrese; Directorul Direcției Import-Export nu poate hotărî oprirea, clasificarea sau returnarea publicațiilor și cărților care ridică probleme de cenzură, sosite în stocuri pe bază de comandă – abonamente, vânzare liberă – sau trimiteri necomandate; în cazul în care nu este de acord cu rezolvarea dată de șeful de sector, are dreptul să ceară ca observațiile respective să fie înaintate directorului general; înaintează șefului de sector propuneri pentru lichidarea stocurilor de cărți și publicații rezultate de pe urma rezolvării lor (predarea la Fondul de

Stat al Cărții, BCS (Biblioteca Centrală de Stat) sau la fabrica de mucava, pentru topirea lor)” [4, d. 99/1965, ff.24- 26].

Următorul pe scara ierarhică este șeful de serviciu, care „exercită controlul asupra unor materiale mai importante semnalate de lectori, precum și controlul unor materiale prin sondaj. Repartizează materialele venite în funcție de pregătirea lectorilor.” [4, f. 27].

Cele mai multe obligații și atribuții le are însă lectorul, „veriga de bază în munca de cenzură”: „Lectorul are obligația să cunoască și sa-și însușească temeinic linia politică a partidului și guvernul nostru, dispozițiunile și instrucțiunile de muncă ale D.G.P.T., atât cele generale, cât și cele specifice Direcției Import-Export și locului de muncă în care își desfășoară activitatea. La Direcția Import-Export lectorul are competența – pe baza de lectură integrală sau prin sondaj – să dea în liberă circulație materiale controlate care nu ridică probleme de cenzură.” [4, f. 27-28].

Direcția Import-Export era organizată pe câteva sectoare de lectură, lectorilor revenindu-le sarcini specifice în raport cu activitatea desfășurată. În afară de „lectorul care rezolvă presa din import sosită pe baza comenzilor OSEP” (Oficiul Special de Expediere a Presei); mai erau lectorii care „rezolvă cărțile din import sosite pentru difuzare”, care trebuiau să lectureze operativ și exemplarul semnal sau manuscrisul pentru aprobarea „bunului de import” sau „bunului de difuzat” și să treacă în fișele de evidență a cărții rezolvările date. Mai exista și categoria lectorului care rezolva publicațiile sosite din vest prin comandă OSPC (Oficiul Special Poșta Centrală).

Lectorul care rezolvă tipăriturile destinate exportului „lecturează operativ toate materialele destinate exportului ce intră în sfera de control a D.G.P.T., primite de la organele poștale, însoțite de un borderou de expediție. Lectorul rezolvă de asemenea materialele a căror aprobare de export s-a solicitat direct D.G.P.T. și care la închiderea sacilor pentru export s-a constatat că nu au avizul D.G.P.T. Pentru materialele care nu ridică probleme, lectorul aprobă exportul aplicând ștampila pe borderoul de expediție sau pe adresă, sau semnând în lista de evidență.”

Mai exista o categorie, „lectorul care rezolvă cărțile ce sosesc prin comenzi Cartimex” ; acesta „rezolvă operativ cărțile și discurile din import sosite prin comenzi Cartimex și, în cazul că nu ridică probleme, aprobă predarea acestora beneficiarilor, semnând pe o copie a documentului de evidență (specificație). Când în urma sesizărilor făcute, unele materiale nu primesc liberă circulație, ia măsuri pentru rezolvarea lor conform indicațiilor. (...) Asistă la deschiderea sacilor sosiți de la Oficiul Special Gara de Nord și urmărește ca materialele de «fond special» să fie predate la B.D.S.” [4, f. 28-39. BDS (Biroul Documente Secrete al DGPT)] .

Desigur, categoriile enumerate nu acoperă în întregime activitățile acestei direcții, în cadrul căreia mai trudeau pe câmpul muncii și alți angajați, precum: „Lectorul care rezolvă materialele ce sosesc la B.D.C.”, „Lectorul care rezolvă materialele sosite prin Vama Poștei și Antrepozite”, „Inspector delegat import-export”, „Inspector I control-evidență import”, „Inspector II control-evidență import”, arhivarul, dactilografa etc. [4, f. 28-39].

„B.D.C.”, adică Baza pentru desfacerea cărții, un sector al Centralei Editurilor și difuzării cărților din Comitetul de Stat pentru cultură și artă (CSCA) solicita DGPT vize de difuzare pentru materialul primit. În timpul unei ședințe a Direcției (din 9.XII.1964), un



lector „semnalează faptul că B.D.C. nu poate lichida stocul de mostre care nu au primit viza DGPT în vederea difuzării, întrucât nu există act scris din partea DGPT că stocul respectiv de cărți a fost oprit” și „propune ca un tov. din conducere să vină săptămânal la B.D.C. pentru rezolvarea problemelor” [4, f. 51], conducerea DGPT acceptând propunerea făcută. În afară de vize, B.D.C. mai solicită DGPT „aprobări” speciale pentru import, atunci când diferite rețele de carte din străinătate (Agenția de Import-Export Prosveta din Iugoslavia, de pildă, conform unei note din 10.II.1965 [4, ff. 44-45]) făceau diverse oferte de carte pentru piața editorială românească. Relațiile de colaborare între DGPT (Direcția Import-Export) cu C.S.C.A. („înființat în 9 iunie 1962, ca urmare a reorganizării Ministerului Învățământului și Culturii. Instituția a avut rolul aferent unui minister al culturii, fiind reprezentată în Consiliul de Stat, iar președintele său avea rang de ministru.” [5, p. 155]) au continuat până la desființarea instituției cenzurii.

Existau câteva categorii de cărți venite din străinătate și câteva instituții menite să înregistreze importul acestora: „Din străinătate sosesc atât tipărituri comandate prin organele noastre de resort, cât și tipărituri trimise în cadrul schimbului uzual internațional între instituții și persoane particulare.

Pentru publicații comandate evidența o țin instituțiile prin care se fac aceste comenzi: Oficiul Special de Expedierea Presei (O.S.E.P.), Oficiul Special Poșta Centrală (O.S.P.C.), I.S.E. Cartimex și Baza de desfăcere a cărții (B.D.C.).

Pentru tipăriturile necomandate sosite din occident s-a luat măsura, în anul 1956, să fie înregistrate, zilnic, la Direcția Import-Export. Listele de evidență pe țări cuprindeau numele destinatarilor, localitatea, titlul și numărul de apariție al publicației, exemplarele expediate.” [4, d. 1/1967, f. 243].

În activitatea lor, lectorii de la Import-Export, utilizau niște liste speciale ale instituțiilor și persoanelor care primesc tipărituri din străinătate fără controlul D.G.P.T. [4, d. 85.1965, f. 9., (instituțiile nu sunt numite, urmează să se discute lista în cauză). Data: 6.V.1965.]); se fac referiri și la „instituții servite prin cursă specială” [4, d. 85.1965, f. 9]. Numărul acestora este, cu siguranță, foarte mic și ceilalți care, fie nu își primesc coletele, fie le primesc cu o mare întârziere, sunt nemulțumiți și revoltați. Câteva documente dintr-un dosar dedicat activității Direcției Import-Export (85.1965) conțin note de răspuns unor sesizări, reclamații, din partea cetățenilor la care nu au ajuns cărțile sau alte tipărituri mult așteptate. Liviu Ciulei, directorul Teatrului „Lucia Sturza Bulandra” trimite o scrisoare Direcției Presei în legătură cu neprimirea unui exemplar „policopiat” al piesei de teatru *Warna*, de Paul Wilems, „text necesar traducerii piesei în limba română” [4, f. 14]. Nu știm ce i s-a răspuns lui Liviu Ciulei, se pare însă că asemenea accidente nu se întâmplau (doar) din vina DGPT, existau și alte instituții interesate de conținutul coletelor (securitatea, de pildă). Iată ce răspund cenzorii în asemenea caz: „În legătură cu sesizarea făcută de acad. A. Oțetea, referim următoarele: Coletul cu cărțile menționate în lista înaintată de reclamant a intrat la Direcția Import-Export în ziua de 24 aprilie 1965. Coletul a fost predat organelor poștale în ziua de 27 aprilie 1965.” [4, f. 16. Data: 27.IV.1965].

De multe ori, în cazul unor tipărituri străine dintr-un domeniu special (artă, medicină, tehnică etc.), publicate în limbi accesibile și altor angajați (în special în limba franceză),

Direcția Import-Export solicita ajutorul serviciilor de profil („Știință de Tehnică”, „Artă”). Echipa de cenzori citea presa și cărți din Occident și din U.R.S.S., făcând rapoarte, note sau „informări”, atrăgând atenția asupra frazelor, fragmentelor susceptibile, discutabile sau interzise publicului românesc. Rapoartele serviciului erau împărțite în două mari capitole: „Presa” și „Cartea”, făcându-se scurte precizări, în care se motiva interdicția de importare sau de acceptare, în cazul coletelor sosite, care aveau nevoie de viză pentru a ajunge la destinație. Aceste relatări conțin, de obicei, și informații despre numărul de abonați la publicația lecturată (pentru presă), modul prin care a fost trimis la destinatari („Poșta”, „Poșta simplă și recomandată”), cu indicații generale asupra acestora (instituții, străini, particulari etc.). De asemenea, la sfârșitul notei, se adăuga, cu pixul, o sentință, a unui superior, dar și cenzorii lectori puteau să hotărască: „Propunem: nu – poșta simplă, da – rest”, „Propunem difuzarea pentru personalități”, „Propunem oprirea revistei”, „Nu propunem aprobarea”, „Propun eliberarea revistei pentru instituții și specialiști” etc.

În continuare, vom studia conținutul notelor și al rapoartelor privind cărțile oprite, care se considerau, de obicei, „materiale reacționare propagandistice intrate în țară și oprite de la difuzare” [4, d. 34/1958, f. 46]. Am selectat câteva exemple reprezentative de astfel de „materiale” dintr-un raport, datat 16.XII.1958, din care reies și criteriile de interdicție la acea dată. Sunt enumerați o serie de autori și titluri, cu scurte explicații:

*Dictionary of Sociology (Dicționar sociologic)*: „Așezate în ordine alfabetică, sunt explicate și tendențios interpretate noțiunile de sociologie. Comentând noțiunea de «comunism», se pretinde că în Uniunea Sovietică nu ar fi dispărut clasele, existând «clase privilegiate» sau că «după un sfert de secol, Rusia Sovietică este departe de vreo structură și formă definită».”

*The Broken Mirror (Oglinda spartă)*: „O colecție de scrieri din Polonia contemporană cuprinde o serie de articole scrise de diferiți scriitori polonezi revizionști. Articolele abundă în teorii revizioniste, tratând în special problema atitudinii scriitorului față de societate. Articolele sunt semnate de revizionști notorii ca: Rozewics, Brandys, Hertz, H. Kolakowski etc. Culegerea are o prefață semnată de L. Trilling, care are considerente reacționare, anticomuniste.”

Frederik L. Schuman, *International Politics (Politica internațională)*: „Se ocupă cu tratarea problemelor de politică curentă, făcând incursiuni în istorie. Autorul se situează pe poziții ultrareacționare, calomniind politica dusă de Uniunea Sovietică mai ales după cel de-al Doilea Război Mondial. Cartea are un vădit caracter anticomunist.”

I.N. Thut, *The Story of Education (Istoria Educației)*: „Este o trecere în revistă a diferitelor sisteme de educație. Discutând teoriile lui Rousseau și Pestalozzi, autorul face aprecieri tipice burgheze. Referindu-se la concepția marxistă asupra educației, autorul trece direct la atacuri antimarxiste și anticomuniste.”

Paul Fechter, *Geschichte der deutschen Literatur (Istoria literaturii germane)*: „Este o istorie a literaturii germane apărută în anul 1952. Cuprinde literatura germană de la începuturile ei până în zilele noastre. Autorul se situează în interpretarea operelor literare pe poziții burgheze idealiste. Operele scriitorilor fasciști Hans Grimm, Kolben Meyer, Josef Pontens, Dwinger, Blunck și Brehm sunt prezentate într-o lumină pozitivă.” [4, d. 34/1958, ff. 46-49].

Propunerile pentru importul tipăriturilor nu veneau doar din partea Comitetului de Stat pentru cultură și artă, ci și din interiorul DGPT, de către Serviciul, apoi Direcția „Difuzarea Cărții”, iar lectorii de la Import-Export urmau să facă note cu propuneri de respingere sau de acceptare a cărții propuse. Într-o notă din 1961: „Direcția Difuzării Cărții propune pentru import din Franța lucrarea: *Fouché* de Ștefan Zweig, tipărită la Paris în anul 1959, de editura Bernard Grasset. Cartea cuprinde biografia renumitului om de stat Joseph Fouché, care a trăit în perioada 1759-1820. Ștefan Zweig îl descrie ca pe un om lipsit de caracter, de scrupule, extrem de ambițios și capabil de orice intrigi pentru a-și satisface setea de putere și avere. Toate acestea explică cum un om politic a putut da dovadă de atâta inconsecvență în convingerile sale politice încât să slujească, rând pe rând, monarhia, convenția, directoratul, consulatul, imperiul și restaurația.” [4, d. 8/1961, f. 391]. După alte câteva observații, urmează concluzia: „Apreciem că lucrarea nu trebuie importată”.

Dacă în anii '50 nu se admitea importul cărților din cauza „greșelilor” în primul rând politico-ideologice, reproșându-li-se caracterul anticomunist, antimarxist, fascist, peste un deceniu vor domina notele cu volume interzise din motive morale. Un referat (datat: 11.II.1965) la romanul *Leviathan* a lui Julien Green (scris în 1929, apărut în 1964, la Ed. Plon, Paris) a primit aviz negativ la propunerea lectorului. Comentariul arată în felul următor:

„Personajul principal al romanului, Guéret, este un intelectual cu un caracter slab, obsedat de dorințe refulate, de complexe de inferioritate. Plecat din Paris din cauza sărăciei și a nerealizării de care este urmărit, se stabilește la Chanteilles, împreună cu familia sa. Aici se îndrăgostește de Angèle, o tânără în aparență cinstită și cuminte, care, în realitate este o femeie de moravuri ușoare. Sentimentele pe care Guéret le nutrește față de ea sunt înăbușite de o continuă frică de a nu fi respins de fata pe care o crede neprihănită. În clipa în care află adevărul, cuprins de o furie oarbă, o bate până o lasă în nesimțire. Scene sadice, descrise cu o mare bogăție de amănunte. Crezând că a ucis-o pe Angèle, Guéret se ascunde în pădure, după ce omoară pe un bătrân, intrigat de aspectul lui răvășit. Întregul târg este cutremurat de cele două fapte, pe care i le atribuie celui dispărut. (...) Întregul roman, învăluit într-o atmosferă obsedantă, sumbră și violentă, creează eroi al căror univers vor atinge nebunia și dezordinea.” [4, d. 99/1965, ff. 201-202 ].

Din aceeași categorie de interdicții face parte și romanul lui Philippe Hériat, *La Foire aux garçons (Târgul de băieți)* apărut la Gallimard, în 1963. Descrierea sumară a cărții este un argument elocvent pentru interdicție: „Romanul prezintă viața unei categorii de tineri francezi, întreținuți de femei, a căror singură preocupare este cultul fizicului lor și diferitele mijloace de a face cunoștință cu femei. În carte apar o serie de femei bătrâne care întrețin pe acești tineri; ele caută să pună mâna pe cât mai mulți băieți făcând din această preocupare un adevărat sport. (...) Câteva pasaje din carte redau în mod amănunțit relațiile sexuale ale eroului cu diversele sale amante (pag. 42-47, 126-128). Nu propunem importul.” [4, f. 239] (referat datat: 18.II.1965).

O altă categorie de cărți care veneau la controlul Direcției Import-Export o formau cărțile românești scrise în exil. Cele mai multe erau trimise la topit, din cauza conținutului așa-zis dușmănos. Aflăm dintr-o notă că „din Portugalia a sosit prin poștă simplă, necomandată” volumul *Românește* de Virgil Ierunca (Ed. Fundația regală univ. Carol I –

Paris, 1964, 372 pag.), care „cuprinde o serie de articole net dușmănoasă defăimătoare, la adresa noii culturi și literaturi din țara noastră precum și a unor reprezentanți ai ei.

Propunem să fie predate câte 2 exemplare la fondul special constituit la Biblioteca Academiei R.P.R. și Biblioteca Centrală de Stat; 5 exemplare să fie oprite la arhivă, iar restul să se topească.” [4, f. 91]. Nota mai conține și destinatarii cărții (pe care nu o vor primi): biblioteci, critici literari, personalități culturale, printre care: Ov.S. Crohmălniceanu, Cicerone Teodorescu, Al. Philipide, Iorgu Iordan, Geo Bogza, Aurel Baranga, George Ivașcu.

În afară de categoriile menționate mai sus, mai ales în ultimii ani de existență a cenzurii, apar note cu cărți interzise din cauza caracterului lor religios. Toate propunerile pentru import făcute de Baza pentru Desfacerea Cărții sunt respinse într-o notă din 1970. Dintre acestea, patru cărți editate de Editura Evanghelică din Berlin – Republica Democrată Germană, *Komm wieder, Christine* (Întoarce-te, Christina) de Walter Brunold; *Im dritten Examen* (Al treilea examen) de Alfred Otto Schwede; *Menschen in der heiligen Nacht* (Oamenii în Noaptea Sfântă) și *Die Pause* (Pauza) de Anneliesa Probst nu primesc aprobare din următoarele motive:

„În cartea: *Komm wieder, Christine* este vorba de o tânără care renunță la căsătorie și fericire și se face călugăriță pentru a se dedica îngrijirii oamenilor nevoiași și nefericiți.

Cartea *Im dritten Examen* conține mai multe povestii despre tot felul de oameni «curioși», originali. Majoritatea acestor povestiri au ca personaj principal un preot și sunt presărate cu elemente religioase.

Cartea *Menschen in der Heiligen Nacht* își împletește acțiunea pe marginea legendei nașterii lui Isus Cristos, iar *Die Pause*, de aceeași autoare, conține de asemenea elemente religioase.” [4, d. 33/1970, f. 114-115].

Un alt aspect al activității Direcției Import-Export constă în acordarea vizelor pentru exportul tipăriturilor. S-au păstrat mai puține documente dedicate acestei preocupări, dar și activitatea în domeniul exportului era mult mai modestă. Într-un raport al Direcției din 1958, activității de import a publicațiilor i se acordă aproape zece pagini și doar o frază, la sfârșitul raportului, se referă la „Materiale reținute de la export”: „Au fost reținute de la export unele materiale cu caracter anticomunist, antisovietic și fascist ce urmau să fie trimise în U.R.S.S., Elveția, Israel, Turcia ” [4, d. 34/1958, f. 49], fără exemplificări, fără argumente.

Odată cu transformarea DGPT în CPT (Comitetul pentru Presă și Tripărituri), „Direcția Import-Export” devine „Direcția pentru presa și cartea din străinătate”. Cu trecerea anilor, această direcție și-a sporit atribuțiile și sfera de influență, spre deosebire de multe alte compartimente ale CPT. În cadrul acestei direcții activau 39 de lectori, iar „volumul mediu de lectură pe zi reprezintă pe ansamblul compartimentului 450 cotidiene, 215 săptămânale, 240 lunare-bilunare, 60 alte periodicități de publicații social-politice, cultural-artistice și tehnico-științifice și 5 cărți (titluri noi)” [4, d. 2/1977, f. 1]. În 1977, Direcția pentru presa și cartea din străinătate colabora cu următoarele instituții:

„1. Ministerul Transporturilor și Telecomunicațiilor:

– Direcția Expedierii Presei, pentru difuzarea presei comandate din țări socialiste și capitaliste și abonamente comandate din țări socialiste.

- Serviciul difuzării presei – Vest, pentru abonamente comandate din țări capitaliste.
- Rompresfilatelia, pentru difuzarea timbrelor.
- Centrul poștal de tranzit București, pentru tipăriturile sosite ca trimiteri poștale necomandate.

2. Consiliul Culturii și Educației Socialiste:

- Întreprinderea de Difuzarea Cărții, pentru cărțile comandate pentru vânzare liberă din țări socialiste și capitaliste și comenzi speciale pentru instituții și particulari, din țări socialiste.

3. Ministerul Comerțului Exterior și al Cooperării Economice:

- Ilexim, pentru cărți comandate de instituții din țări capitaliste.
- Direcția Generală a Vămirilor, pentru tipăriturile sosite în colete vamale.

4. Ministerul Comerțului Interior: pentru importul de discuri.

5. Departamentul Cultelor, în problema tipăriturilor religioase.

6. Ministerul de Interne. [3 iulie 1977]” [4, d. 2/1977, ff. 1-3 fv].

**Note și referințe critice:**

1. *История советской политической цензуры. Документы и комментарии. 1917 -1993.* Ответственный составитель и руководитель творческого коллектива Т.М. Горяева (*Istoria cenzurii politice sovietice. Documente și comentarii. 1917-1993*, editor responsabil și coordonator al colectivului de creație T. M. Goreaeva), ROSSPEN, Moskva, 1997.
2. Arhivele Naționale Istorice Centrale (în continuare ANIC), fond Consiliul de Miniștri, dosar 107/1945.
3. ANIC, fond Ministerul Artelor și Informațiilor, d. 159/1949.
4. ANIC, CPT, d. 5/1952.
5. Adelina Ștefan, „Consiliul Culturii și Educației Socialiste”, în *România 1945-1989. Enciclopedia regimului comunist. Instituții de partid, de stat, obștești și cooperatiste*, coord. : Dan Cătănuș, Ed. Institutului Național pentru Studiul Totalitarismului, București, 2012.

<sup>i</sup> Fragment din volumul *Controlul cărții. Introducere în cenzura literaturii în regimul comunist din România*, în curs de apariție la Editura Cartea Românească.

ALIONA GRATI  
Institutul de Filologie al AȘM

## (ÎN)SCRÎSURI DIN SERTARUL LUI PAUL GOMA. DOSARUL PUBLICISTIC

### ABSTRACT

This study examines journalism which was written by Paul Goma during his tumultuous life of a writer and anticommunist opponent. Collected in three large volumes, it reveals a large number of texts that have been partially or never published in Romanian, but enjoying broadcast at Western radio stations. Articles from press, collected in the two volumes, are arranged in chronological order and what we surely find out is that the author has become a declared opponent of the communist regime even while it was still in force. He wrote about communist camps while in Romania and continued to expose the Ceausescu regime in exile in Paris after the final departure. Even after the 1989 revolution the publicist does not diminish his accusations against those who maintained the evils of communism, covering them with speeches about democracy. The writer's focus is language which, beyond the social message, has obvious literary features.

**Keywords:** dissident, anti-communist adversary, journalism, drawer literature, samizdat, testimony.

**B**ineînțeles că publicistica este un gen ale cărui produse trebuie puse la dispoziția cititorilor în scurt timp, ca pâinea caldă pe rafturile brutăriilor, altfel riscă să zădărnicească eforturile autorului și să lase cititorul neinformați. Rațiunea textelor de presă stă în transcrierea reacțiilor la ceea ce se întâmplă în imediat, de regulă, la evenimentele arzătoare ale vremii. Este adevărat, scoaterea la lumină a unei colecții de texte publicistice care au stat vreme îndelungată într-un sertar constituie o surpriză și, pe deasupra, un material prețios pentru cei interesați de mai buna cunoaștere a unei epoci deja expirate. După 1989 s-a vorbit mult despre literatura „sertarelor deschise”, ca să folosesc o sintagmă a lui Alexandru Vlad („Vatra”, nr.11, 1990), făcând cunoscute ficțiunile literare, jurnalele și memorialistica lui Lucian Blaga (*Luntrea lui Caron*), Ion D. Sârbu (*Adio, Europa!, Lupul și catedrala, Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*), Constantin Noica (*Rugați-vă pentru fratele Alexandru*), Nicolae Steinhardt (*Jurnalul fericirii*) și Teohar Mihadaș (*Pe muntele Ebal/Memoriile unui deținut politic*), Ion Omescu și alți

câțiva autori, care nu au putut fi publicate decât după căderea Cortinei de Fier. Odată cu acestea, *literatura de sertar* a devenit un concept literar și politic, însemnând ceea ce nu se poate spune, de frică, un discurs ostil ideologiei oficiale, nepublicabil în sistemul editorial comunist, devansând aproape definitiv sensurile de text nedefinitivat sau rebutat fie de către însuși autorul care îl vrea ameliorat, perfecționat, fie de către editorul dezinteresat dintr-un motiv sau altul. În logica lucrurilor, proiectul (im)posibil al sertarului nu ar trebui să conțină scrieri destinate presei cotidiene. Scriitorii care n-au putut ignora tarele timpului și au ținut, în pofida interdicțiilor și a pericolelor, să le mărturisească pe hârtie au preferat jurnalul, mai potrivit unei scriituri discrete, sortite deliberat lecturilor de viitor. Cenzura regimului sovietic a generat însă fenomenul nefiresc – al publicisticii nepublicate.

Volumele îngrijite de Flori Bălănescu și apărute la editura „Curtea Veche” din București, *Scrisuri I (1971-1989). Bio-Bibliografie, interviuri, dialoguri, articole*, 2010, 631 p. și *Scrisuri II (1990-1998). Interviuri, dialoguri, scrisori, articole*, 2012, 509 p. (re) pun în circulație un impresionant număr de texte publicistice semnate de Paul Goma de-a lungul vieții sale tumultuoase de scriitor opozant anticomunist. O bună parte din texte a intrat în prima ediție *Scrisuri* (Nemira, București, 1999, 228 p.), dar chiar și așa unele din ele sunt total necunoscute, apărând în fața publicului român pentru prima dată după aproape treizeci de ani de la scrierea lor.

Cele din perioada 1971-1977 (anul exilării scriitorului) au un regim special: sunt scrise într-o libertate deplină de conștiință în România controlată ideologic. Aceste articole au fost destinate din start publicului din Occident, unde au ajuns pe filiere secrete. Într-un material din *Scrisuri II* Paul Goma definește conceptul *literatură de sertar* pornind de la matricea rusească a sintagmei și plasându-l în constelația altor cuvinte generate de sistemul sovietic: *disidență, samizdat, mărturie*. Această literatură care a refuzat să măsluiască ideologic adevărul a probat suprapoziționarea morală, dar și curajul, și demnitatea scriitorului-martor: „sertarul adăpostește acele manuscrise care, în cazul unei percheziții a Securității, ar provoca arestarea scriitorului și confiscarea scrisului” (p. 167, v.II). Prin urmare, existența unei astfel de literaturi, vecină ca manifestare cu mediatizarea clandestină pe care o făceau disidenții ruși prin multiplicare la mașina de scris, adică prin *samizdat*, dă seama de măsura curajului scriitorului din țările lagărului socialist. Literatura se încadrează în „sertaristică” în funcție de timpul („înainte ori după 22 decembrie 1989”) și locul (în RSR sau în emigrație) (*Literatura de sertar – un capitol de istorie literară*, p.303, v. II) în care a fost scrisă. Verificând conceptul pe literatura română, scriitorul constată cu amărăciune: „*Unde nu-i cap, vai de sertar!*” sau „*Unde nu-i sertar – nu-i!*”. Raportat la relația lui Paul Goma cu cenzura ideologică și cu instituțiile statului comunist, în general, se poate considera, deși este în aparență paradoxal, că textele sale libere, scrise în România între 1971 și 1977 și apărute în presa occidentală, dar necunoscute de români, aparțin unui sertar aparte.

Începând din 1978, majoritatea textelor destinate publicului se referă în primul rând la stările de lucruri din România, unele dintre ele ajungând și la români prin intermediul postului de radio Europa Liberă. Statutul incert al lui Paul Goma în raport cu instituțiile politice și culturale din România a făcut ca și după 1989 textele sale publicistice să aibă

o soartă nedreaptă. În al doilea volum al *Scrisuri*-lor au fost editate și texte care, deși au fost trimise spre publicare unor periodice după 1989, nu au fost publicate niciodată. Editura „Curtea Veche” pregătește un al treilea volum, *Scrisuri III*, în care sunt incluse articolele redactate între anii 1999 și 2010.

Alcătuit din scrisori deschise, articole critice, interviuri, dialoguri, monologuri, articole literare, studii savante și pamflete politice în limba română, dosarul publicistic îmbogățește fără doar și poate reliefurile creației lui Paul Goma, demonstrând varietatea manifestărilor sale creatoare și probând odată în plus un „autor de excepție care a însemnat cel mai ferm reper moral în ultimele două decenii totalitariste și singurul care a tratat la cota înaltă a adevărului nealterat de ideologie problemele creației, atât în planul experienței proprii, de prozator inventiv, cât și în lupta de idei, spre stimularea întregii comunități scriitoricești” [1, p. 78].

„*Scrisuri*” este un cuvânt inventat de Paul Goma și stă în proximitatea cuvintelor „scris” (acțiunea de a scrie), „înscris” (act, dovadă, document), „proscris” (scos de sub apărarea legilor, exilat) și „*pecetluit* (cu fierul înroșit) direct pe corp (și cu rezonanțe adânci în suflet), ca individul să rămână *însemnat* pe viață și pe veci” [1, p. 72]. Se poate spune că autorul reușește să prindă într-un cuvânt crezul său estetic și moral, pe care îl va respecta cu insistența unei victime mergând conștient și îndârjit spre moarte. Memoriile, jurnalele, articolele de presă, romanele și cărțile de mărturie sunt scrieri cu sine și pe sine a adevărului istoric spus tranșant, fără concesii: „Viața mea este memorie – și, vorba celuia: chiar viceversa”.

În cuvenita prefață „Din partea autorului” din primul volum, Paul Goma deplânge soarta textelor sale, care au ajuns în fața publicului într-o ediție „incompletă” și mult întârziată și își exprimă nemulțumirile față de cei care le-a blocat apariția imediată prin „respingere”, „masacrare”, „îngropare”<sup>ii</sup>. „Publicistica mea..., ca și volumele de mărturie (*Culoarea curcubeului...*), *nu trebuia să vadă lumina tiparului*: – ca să nu atenteze la onorabilitatea (sic) unor – multor – «onorabili»...” (p. 5, v.I), susține sarcastic autorul neîndreptățit de compatrioții săi care doreau în acest fel atenuarea importanței acțiunilor lui generoase din ultimele două decenii totalitariste. Colecția extinsă a acestei ediții se datorează efortului unor prieteni care au făcut posibile variantele electronice ale textelor în manuscris și ale „autointerviurilor filmate” sau au tradus articolele din presa străină.

Materialele din cele două volume sunt ordonate după principiul cronologic și ceea ce aflăm neapărat e că autorul a devenit opozant declarat al regimului comunist în chiar timpul în care acesta era în vigoare, trecând prin malaxorul lui mii de vieți și executând oameni pentru manifestări mai inofensive decât acelea pe care și le-a permis Paul Goma. Ceea ce se cere neapărat de remarcat e că Paul Goma nu a scris pentru sertar în ideea postumității fericite, ci cu intenția clară de a-și publica luările de atitudine în ziarele timpului, trimițându-și textele cu insistență la periodice. Majoritatea materialelor trecute în volumul I nu au fost publicate în limba în care au fost scrise, ci în germană, franceză etc., multe dintre ele bucurându-se totuși de sonorizare în limba lor originală la posturile de radio Europa Liberă sau Deutsche Welle. Un „înscris” nu-și poate permite să se lase descurajat de sentimentul zădărniceii, el trebuie să-și facă datoria cu îndărătnicie. E adevărat, o posibilitate de dialog mai eficient cu publicul român a apărut odată



cu descoperirea internetului, ceea ce îl determină să-și noteze în jurnal: „Editorial am evoluat: dintr-un scriitor samizdatat (1970-1990) am devenit – în România «Post-Revoluționară» – un scriitor internetizat”.

Un alt moment pe care ni-l clarifică o astfel de structură a volumelor cu texte date este faptul că autorul continuă să scrie publicistică cu mesaj anticeaușist-anticomunist și după plecarea sa la Paris, deși ar fi putut lesne să se lase prins doar de scrierea cărților cu mărturii care la moment, în Occident, se bucurau de un succes fără precedent pentru un autor român. Mai trebuie spus că exilul nu i-a asigurat opozantului securitatea adăpostului, pericolul de a fi asasinat de vreun agent securist infiltrat nu a dispărut niciodată. Ne dăm seama și de capacitatea mare de muncă a lui Paul Goma care, pe lângă publicistică, își scria jurnalul experienței sale recente de cetățean al unui stat din lagărul socialist și asta în timp ce participa la nenumărate manifestații și conferințe. E suficient să amintim cum a fost scrisă cartea *Culoarea curcubeului*, începută la Paris, în „prima zi” a exilului, și terminată doar în câteva luni ca să înțelegem cât timp îi mai rămânea pentru publicistică. Un deosebit interes prezintă articolele scrise după răsturnarea regimului Ceaușescu. Acestea stau mărturie asupra faptului că evenimentele din 1989 nu provoacă o schimbare de registru în atitudinile publicistului opozant. Nu atestăm niciun articol în care el și-ar fi exprimat entuziasmul în legătură cu instalarea noii puteri la Cotroceni. E adevărat, Paul Goma regretă mult sacrificiul timișorenilor, brașovenilor și bucureștenilor, a căror revoltă o consideră multășteptată și sinceră, dar execuția familiei Ceaușescu de către reprezentanții noii Puteri și alte momente care au urmat-o îl determină să-și păstreze aceeași tonalitate acuzatoare, fără menajamente față de unii compatrioți de-ai săi, mai ales față de cei care au menținut racilele sistemului comunist, acoperindu-le cu discursuri despre democrație. Nici promisiunile legate de editarea masivă a cărților sale în limba română, nici eventualele premii înalte, nici mirajul unei vieți tihnite, îndestulate, și nici fotoliile ademenitoare nu-i anihilează luciditatea scriitorului care își păstrează condiția de om și scriitor liber.

### **Prolog la o poveste reală a unui opozant anticomunist. 1971-1977**

Odiseea neacceptării lui Paul Goma spre publicare începe din anul 1965, atunci când *Gazeta literară*, *Luceafărul*, *Viața Românească* și *Amfiteatru* îi resping prozele scurte din cauza trecutului său de deținut („Dumneata fiind un caz nu poți debuta în periodice, trebuie să publici mai întâi în volum”). Însă, atât manuscrisul volumului de proză scurtă, cât și cel al romanului *Ostinato*, depuse la ESPLA, nu au devenit cărți, din mereu alte motive. E adevărat, până i se va publica romanul *Ostinato* în Occident, scriitura lui va reuși să-l convingă pe Eugen Barbu care, în 1966, îi acceptă în revista *Luceafărul* două proze și un reportaj. În răstimpul acestui „succes” îi apar cartea de debut – *Camera de alături* la E(S)PL(A) în 1968 și câteva proze scurte în periodicele timpului. După editarea romanului *Ostinato* (octombrie 1971) la Suhrkamp și Gallimard ușile tuturor redacțiilor și editurilor românești se închid pentru curajosul autor. Începe un șir de excluderi din viața literară, de la Uniunea Scriitorilor, din partid (în care insistase să intre pentru a satisface condiția înrolării în așa-numitele „brigăzi patriotice”, create în susținerea cehoslovacilor, cu speranța că este un moment prielnic pentru eliberarea Basarabiei). În vreme ce în

România i se refuză orice apariție editorială, în Europa îi apar în mai multe limbi străine cărțile *Ușa* și *Gherla*, transmise și în foiletoane la radio Europa Liberă. În ianuarie 1977 se anunță *Charta '77* a cehilor și slovacilor și Paul Goma difuzează la Europa Liberă o scrisoare în susținerea acestei mișcări. Unii colegi de breaslă îl declară trădător de țară, iar la 1 aprilie este arestat și încarcerat la Rahova. În urma unei campanii internaționale este eliberat pe 6 mai, dar stă izolat împreună cu familia în casă și păzit de un cordon de polițiști timp de mai multe luni. Deși telefonul îi este mereu interceptat, iar convorbirile întrerupte sau bruiate, reușește să dea mai multe interviuri jurnaliștilor din Occident, foarte interesați de soarta lui. În 20 noiembrie pleacă, pentru totdeauna, cu familia sa la Paris, în refugiu politic.

Între anii 1971 și 1977 Paul Goma este interzis în presa din România, dar articolele și interviurile sale sunt publicate de ziarele din Franța, Germania, Elveția și SUA, cum sunt *Die Zeit*, *Süddeutsche Zeitung*, *Spiegel*, *Journal de Genève*, *Tages Anzeiger*, *Merk*, *Le Figaro*, *La Quinzaine littéraire*, *International Herald Tribune*, *The Times* ș.a. *Scrisuri I* începe cu câteva texte din presa germană a anului 1971 care consemnează reacția ostilă a oficialităților române la apariția cărții *Ostinato* la Târgul de Carte de la Frankfurt. Amintim că delegația română și-a retras demonstrativ cărțile de la stand, protestând astfel împotriva „apariției ilegale” a romanului la Suhrkamp. Gestul delegației române i-a sporit enorm popularitatea scriitorului, iar numele de Soljenițin român se răspândește cu viteză, astfel că, pentru a lua interviuri de la el, reporterii germani pleacă tocmai la București. Un interviu înregistrează atitudinea lui Paul Goma față de acest gest: „Cartea mea este considerată de autorități o armă a dușmanului în politica internațională – îndreptată împotriva României!” (p. 35, v.I).

Declarațiile curajoase ale lui Paul Goma apar și sunt comentate pe larg în mai multe reviste occidentale, atrăgându-i verdictul ostracizării și nepublicării în țara sa. La întrebarea jurnaliștilor referitor la cauzele care au dus la needitarea romanului în România, Paul Goma răspunde fără echivoc, trimițând la cenzura și comportamentul „funcționarilor culturii” care impun autorilor reguli, astfel încât aceștia ajung disponibili pentru negocieri, își amputează ideile și chiar cărțile: „cedezi la amănunte, cedezi la probleme, cedezi la capitole întregi – cedezi la... carte” (p.38, v.I). Potrivit scriitorului, manuscrisul nu a făcut carieră în țara sa pentru că a fost respins la nivelul redactorilor tineri, „prea zeloși”, care, spre deosebire de cenzorii de ieri, „ciocănarai analfabeți, nici komisarii aduși pe tancuri de aiurea”, care „interziceau pur și simplu ceea ce nu știau sau nu înțelegeau”, sunt instruiți, cunosc limbi străine, dar interzic din comoditate, din frică, din cauza unei „autocenzuri”, „mai periculoase decât cenzura”. În viziunea lui Paul Goma, acești funcționari zeloși au determinat în mare parte succesul cărții în Occident, sporindu-i publicitatea prin scandalul provocat la Târgul de Carte și în presa loială lui Ceaușescu: „Nepermițându-se publicarea ei aici – spune scriitorul într-un interviu –, a fost deja o eroare. Dar să facă caz deoarece a fost publicată în Vest este una și mai mare care va garanta succesul cărții” (p. 46, v.I).

Paul Goma a pomenit „pericolul autocenzurii” de mai multe ori în cursul discuțiilor sale cu reporterii occidentali. Periodicul din Hamburg, *Die Zeit*, i-a publicat un articol, intitulat *Problema principală a unui scriitor român: „Cenzură, autocenzură, para-lite-*

ratură”. *Drumul scurt de la adevăr la minciună*, ce radiografiază consecințele acestui fenomen nefast, specific țărilor din lagărul socialist. Iată un fragment edificator, cu certe calități literare:

„Vrei să spui (sau să scrii) ce ai de spus (sau de scris) și ce ți se pare adevărat. Dar apoi vine un pumn care-ți închide gura și te amuțește: taci, pentru că te supui cenzurii.

Ți-ar plăcea să spui (sau să scrii) ceea ce ai avea de spus (sau de scris) și ceea ce ți se pare a fi adevărat. Și vine un pumn care te amenința – îl știi, te-a mai redus la tăcere și-n trecut, te-a mai amenințat și altădată: taci, pentru ca te autocenzurezi.

Cândva, cu mult timp în urmă, ai vrut să spui (sau să scrii) ceva, dar un pumn îți închisese gura, te amenințase. Iar acum ai obosit. Ți se pare că ai vrea să spui ceva... – de fapt, nu mai ai nimic de spus... Ceva în legătură cu adevărul... dar cine mai cunoaște adevărul...? Te hotărăști, în ciuda a toate, să spui ce ai de spus, ca apoi să constăți cu deplină uimire că acel pumn, departe de a-ți închide gura, departe de a te amenința, s-a transformat într-o mână care-ți face semne aprobatoare și încurajatoare. Continui să vorbești (să scrii), dar simți nevoia să te convingi pe tine că spui adevărul; reușești, în cele din urmă, să te convingi, chiar și crezi lucrul acesta – tot așa cum încetul cu încetul începi să crezi că pumnul nicidecum n-a constituit o amenințare, ci doar o mână prietenoasă și încurajatoare.

Nu taci (întrucât acum nu mai ai voie să taci), dar nu te mai aude nimeni în afară de acest pumn care vorbește prin glasul tău.” (p.40-41, v.I)

Autorul definește *autocenzura* ca fiind o consecință a cenzurii îndelungate: „o prelungă și dură tiranie a cenzurii îl transformă pe cenzurat în cenzor al propriilor cuvinte. Experiența l-a învățat că nu-i este permis să dea glas anumitor adevăruri, așa că nici nu mai încearcă”. Adevărul autocenzurat ajunge numai o parte de adevăr, iar asta poate însemna adesea o minciună, care naște o „*para-literatură*: cărți scrise-tipărite cu voie de la poliție; o literatură draguță, simpatică, care nu spune nimic și nu supără pe nimeni” (p. 43, v.I). După o domnie îndelungată și sistematică a interdicțiilor, autocenzura devine un reflex general-uman, iar scriitorul începe să-și controleze bine cuvintele încă din prima fază a redactării cărții așa încât să se integreze comod în cele două direcții acceptabile: **para-literatură**, în așa-numita „literatură curajoasă”, pseudo-critică la adresa unor funcționari mărunți, directori necinstiți, chelneri care acceptă bacșiș și **literatură „amabilă”**, care nu spune nimic despre nimic.

Cele mai multe interviuri realizate prin intermediul telefonului țin de perioada de după solidarizarea cu *Charta '77* și mediatizarea scrisorilor *Către Pavel Kohout și camarazii săi* și *Scrisoare adresată tuturor participanților la Conferința de la Belgrad*. Răspunzând la întrebările jurnaliștilor occidentali, Paul Goma atenționează opinia publică internațională asupra încălcării drepturilor omului în România. În pofida pericolelor reale de viață la care se expuneau, scrisoarea *Către Pavel Kohout și camarazii săi*, scrisă în ianuarie 1977, a avut mai mulți semnatari: intelectuali, muncitori, meseriași și tehnicieni, mai puțin scriitori<sup>iii</sup>. La scurt timp, în februarie, Paul Goma mai expediază o scrisoare deschisă, nici mai mult, nici mai puțin lui Ceaușescu, publicată de ziarul *Die Zeit* (11 martie 1977), prin care încearcă să-l facă complice pe șeful statului în problema apărării drepturilor omului<sup>iv</sup>. Este conștient că acesta nu-i va răspunde, totuși, scriitor

fiind știe bine cum să-și acordeze registrele limbajului încât tonalitatea grav-oficială să fie concurată doar de cei cu urechea fină intuită notă ironică ce pune în evidență ridicolul situației în care securitatea docilă lui Ceaușescu se înverșunează împotriva unui agitator al ideilor promovate la nivel oficial de însuși conducătorul lor, în corespundere cu acordul final semnat de România la Helsinki. Faptul că nu a urmat niciun răspuns nu l-a descurajat pe Paul Goma. Dimpotrivă, scriitorul le vorbește reporterilor despre închisorile și spitalele psihiatrice în care sunt trimiși, din motive politice, opozanți ca Vasile Paraschiv sau Gheorghe Calciu.

Pe lângă cele trei texte celebre, Paul Goma semnează mai multe *Scrisori deschise* adresate lui Heinrich Böll (laureat al premiului Nobel, președintele Pen Clubului Internațional), lui Cornel Burtică și N. Pleșiță. În lipsa altor platforme de expresie, scrisorile deschise sau „întredeschise”<sup>v</sup> devin modalități de informare a cititorilor, în special a celor din Occident. Textele scrisorilor sunt difuzate la postul de radio Europa Liberă și publicate mai târziu de revistele *Ethos* și *Limite*. În scrisoarea adresată lui Heinrich Böll și, implicit intelectualilor germani, Paul Goma invocă problema încălcării drepturilor omului în România și îi solicită sprijinul în informarea opiniei publice internaționale privind situația reală a cetățenilor români într-un stat care nu-și respectă angajamentele față de ei, privându-i de „dreptul de exprimare, dreptul la întrunire și asociere, dreptul la grevă, dreptul la informare” (p. 92-95, v.I). De asemenea, Goma descrie nenumăratele condiționări ale scriitorilor români și barajele cenzurii care permit editarea doar a cărților cu sloganuri, cu reportaje umflate despre șantierul țării, mutilând literatura prin amputări repetate. Amintim că scrisoarea a fost scrisă în 1973, în plină epocă ceaușistă, pe când Goma se afla la București. Curajul de care dă dovadă e aproape fantastic, pentru că el nu pregetă să dea nume concrete de persoane implicate în decapitarea literaturii autentice. Ghișe, Stroia, Dodu-Bălan, Vasile Nicolescu și Dumitru Popescu sau Elena Ceaușescu: cu toții se regăsesc pe lista infamiei.

Amintim în acest context al scrisorilor deschise pe cea adresată, în 1975, conducerii Uniunii Scriitorilor, în care Goma își exprimă protestul față de decizia acesteia de a-l exclude din rândurile ei pe Dumitru Țepeneag și, în spirit de solidaritate, cere excluderea sa. Este poate primul text publicistic în care scriitorul trece de la discursul grav, argumentativ la nota pamfletară atât de caracteristică polemicilor viitoare.

Ultimele texte scrise la București îl consacră definitiv pe Paul Goma ca opozant anticomunist cu o luare de atitudine, fără precedent în România, față de politica externă a Rusiei și cea a RSR. Vehemența cu care Paul Goma denunță crimele sistemului crește de la un text la altul. În scrisoarea adresată comunistului Cornel Burtică, înalt funcționar de stat, scriitorul invocă paradoxul persecuțiilor la care sunt supuși apărătorii drepturilor omului: „Nu slujește nimănui, nici chiar ei, Securității, această mobilizare grotescă de mijloace materiale și umane – pentru ce? Pentru a astupa gura celor care cer... aplicarea Constituției RSR?” (p.147, v.I). La 14 februarie 1977, Goma redactează un text, intitulat *Cine sapă groapa altuia*. Sarcastic cu sine și cu ceilalți compatrioți, scriitorul constată insistența românului de a-și păstra condiția de rob, prostia și disponibilitatea lui de a suporta umilințe ani la rând: „Ne legănăm cu brașoave de genul sabotării istoriei, rezistenței pasive, păstrării ființei naționale – care ființă națională, într-un trup de rob din

tată-n fiu? Care suflet salvat? Sufletul robului care, pe la spate, îl înjură pe stăpân, iar pe față îi înalță osanale? Sufletul sclavului care, în loc să-și scuture lanțurile, să protesteze, mulțumește din inimă stăpânului că-l umilește, înfometează, stoarce de puteri? Ce fel de suflet prezervă nenorocitul care-și denunță colegii, concetățenii – ca să câștige, ce? (p. 132, v.I). Ceea ce-i face pe români diferiți de restul popoarelor din lagărul socialist este faptul că sunt niște „nemulțumiți care se mulțumesc”, aplaudând tiranul.

Un text cu un titlu ce prevestește într-un fel emigrarea de peste aproape un an, *De ce părăsesc românii România*, semnalează alte probleme politice și sociale, comise de regimul ceaușist. Una din ele este crearea condițiilor pentru imobilismul cetățenilor români. Interdicțiile legate de deplasările peste hotare au devenit insuportabile, în timp ce tot mai mulți oameni vor să emigreze pentru o viață mai bună, pentru a avea siguranța zilei de mâine și a beneficia de un tratament de calitate: „Pleacă pentru că România socialistă nu are nevoie de oameni. Ci de roboți. În sensul original, dat de Karel Capek în 1924. Amintim. Capek a fost un scriitor ceh. Și încă: ceha este o limbă slavă. Și în cehă **robota** înseamnă **muncă (de sclav)**”. Faptul că Paul Goma nu vroia să se numere printre cei care părăsesc țara ne stau dovadă mai multe mărturisiri ale scriitorului, înregistrate în interviurile pe care le dă reporterilor occidentali. Nu pentru că nu ar fi avut nevoie de un trai mai decent pentru familia sa, ci, se pare, tot din spirit de opoziție față de amenințările lui Ceaușescu, potrivit căruia, cei care îi critică politica vor fi obligați să părăsească țara. Va emigra însă când regimul aplică familiei sale un tratament insuportabil. Într-o pagină de jurnal Goma vorbește despre faptul că în vara anului 1977 poliția secretă i-a urmărit soția și copilul până la mare unde aceștia au plecat pentru tratament.

Mai întâi își aduce în ordine hârtiile. Trimite o scrisoare Fondului Literar al Uniunii Scriitorilor, prin care anunță cedarea drepturilor de autor pentru romanul *Ostinato* în folosul victimelor cutremurului din 4 martie. Rescrie o *Ultimă declarație înainte de arestare* cu valoare de testament, în care susține că nu a intenționat să răstoarne regimul politic din România, nu a comis trădare de patrie și, în caz că va fi arestat, iar organele vor produce drept „dovezi” în sprijinul acuzării documente din care va reieși că și-a recunoscut vina, acestea să fie considerate nule și neavenite. Prin mesajul trimis lui N. Pleșiță, prim-adjunct al ministrului de interne, cu trei zile înainte de plecarea în exil, Paul Goma urmărește să evite condiționările la care ar putea să fie supuși el și familia sa în schimbul eliberării pașapoartelor și să prevină eventualele tentative de șantaj sau învinuiri de trădare de țară. „Îmi iubesc țara, fără a fi patrihot, susține scriitorul, am oroare de cuvinte sforăitoare tocmai pentru că sunt scriitor și cunosc valoarea și proprietatea cuvintelor. Îmi respect poporul, dar în gând, și desigur, dacă se va putea, în faptă, nu în vorbe-vorbe-vorbe.” (p. 150, v.I). În contextul trâmbițării „naționalismului ceaușist”, enunțul aruncă săgeți clare la adresa unor scriitori care, împreună cu filosofii sau istoricii timpului, fie au produs numai imn și slavă, fie s-au acoperit cu dezideratul „rezistenței prin cultură”.

Un alt compartiment al volumului ce vizează acest segment temporal de până la plecarea la Paris îl constituie colecția de cronici de întâmpinare la romanele *Ostinato*, *Ușa* și *Gherla*, publicate în Occident. În recenzia intitulată *De pe acum i se spune „Soljenițin-ul român”* din *Le Figaro* (5 noiembrie 1971), Eugène Silianoff distinge din start cele două

dimensiuni, prin prisma cărora trebuie citită cartea: aspectul politic „cu toate indicațiile pe care le conține despre era stalinistă din România” și cel al literarității: „Ea trebuie citită ca o operă de imaginație, ca un roman frumos, pentru că ar însemna să agravăm nedreptatea a cărei victimă este în țara sa, considerând cartea doar un nou document asupra vieții din lagărele de concentrare. (...) În aceste pasaje anevoioase (pasaje între vis și realitate), autorul ajunge la distrugerea sintezei, fără îndoială pentru a reda mai bine climatul anihilant al vieții concentraționare”.

Dumitru Țepeneag semnează în *Le Monde* (nr.322 din 16 octombrie 1971) articolul *România – primul roman despre închisorile regimului*, în care se întreabă retoric: „De ce n-a putut apărea romanul în România?” de vreme ce „Cartea nu condamnă un sistem social-politic, ci numai abuzurile și erorile sale. Nu neagă socialismul, ci acea epocă de o cruzime inutilă pe care a reprezentat-o stalinismul. Romanul lui Paul Goma poate fi considerat o reflectare pe plan literar a destalinizării începute în România prin 1963-64; operă de ficțiune, ea prezintă fără ostentație numai o parte din crimele și arbitrariul denunțate în mod public în mai multe rânduri de către secretarul general al Partidului Comunist Român, Dl Nicolae Ceaușescu” (p. 79). Scriitorul onirist este de părere că inerția și sistemul tabuurilor staliniste, care încă se mai păstrează în mentalitatea și în comportamentul „funcționarilor culturii”, au dus la acest comportament inexplicabil al cenzurii.

*L'Express* (nr.1065 din 6-12 decembrie 1971) conține articolul *Nu există libertate pentru cei care poluează*, în care, analizând semnificațiile romanului *Ostinato*, Jacques Caban trimite expres la tema Marelui Inchizitor din romanul lui Dostoievski „Frații Karamazov”. În romanul lui Paul Goma prizonierul este acuzat de a fi comis o crimă de drept comun pentru a nu i se permite acțiuni cu semnificație politică. Numai în închisoare acesta se simte liber, pentru că în afara ei este un rob al Inchizitorului. „Cenzura română – conchide J. Caban – nu s-a înșelat. Ea nu-l condamnă pe Paul Goma pentru căutările sale estetice, nici pentru acuzațiile sale politice. Ea condamnă ironica disperare care justifică regimul printr-o metafizică a absurdului, inspirată de Dostoievski. Dl Ceaușescu s-a recunoscut așadar în portretul Marelui Inchizitor.” (p. 80, v.I)

„Poate că lui Goma îi lipsește acea tandrețe acidă și dezamăgită a lui Milan Kundera... Nici măcar Shakespeare, în «Timon din Atena», nu este atât de implacabil față de umanitate cum este acest Paul Goma în «Elles étaient quatre» («Ușa...»); scrie Ugnè Karvelis într-o cronică la romanul *Ușa*, publicată în *Le Figaro* (23-24 noiembrie 1974). În viziunea Sandei Stolojan, exprimată într-un articol din *Journal de Genève* (nr.14 din 18-19 ianuarie 1975), în spatele trăncănelilor personajelor (trei femei deținute) se întrevede „întreaga mizerie a lumii românești a anilor 50”. Nici romanul *Gherla* nu a rămas fără atenție, consacrandu-l pe Paul Goma ca pe un autor care a furnizat „formula chintesenței întregii literaturi a gulagului” (Pol Mathil, în *Le Soir*, nr. 17 din 21 ianuarie 1977). Sanda Stolojan face distincție netă între scriitura lui Paul Goma și colegii săi de breaslă cu o anumită notorietate în țară: „Anumiți romancieri din ultimii ani – și nu din cei lipsiți de talent – au elaborat, este drept, un stil abuziv, o rețetă pentru a vorbi printre rânduri. Rețetă subtilă, accesibilă numai cititorilor români, tot atât de prudenți ca și scriitorii lor. Dar nici un cuvânt nu au izbutit a spune negru pe alb, cu forță, adevărul

crud. Paul Goma a simțit nevoia să facă acest pas” (*Gazette de Lausanne*, nr. 260 din 8 noiembrie 1976) (p. 83, v.I).

### „Ruptura”. Exilul parizian

Emigrarea în sine nu l-a entuziasmat pe Paul Goma, ci dimpotrivă, ajuns la Paris, așa cum constată reporterii veniți la el pe 22 noiembrie pentru a-i lua interviu, „arată obosit, epuizat” (p. 150, v. I). Activitatea tumultuoasă în capitala Franței va dovedi din plin că nu confortul burghez a constituit țelul său, iar lupta pentru drepturile omului nu a fost doar o mască provizorie, o găselniță ingenioasă pentru a căpăta pașaport și a ancora în lumea liberă<sup>vi</sup>, unde, era conștient, nu-și va putea face meseria așa cum și-a dorit întotdeauna, scriind în limba română. Goma va scrie împotriva oricăror piedici, în speranța traducerii și publicării articolelor sale în ziarele din Occident, care, judecând după inventarul de texte propus de volum, cel puțin de-a lungul anului 1978, cu mici excepții, nu se grăbesc să i le accepte. În același timp, noile romane *În Cerc* și *Gardă inversă* se bucură de traduceri în franceză și apar la editura Gallimard. Lipsa spațiului de exprimare în scris cu litere românești este oarecum corectată de radio, marea majoritate a textelor cu caracter publicistic fiind difuzate la radio Europa Liberă și la Deutsche Welle.

În primele luni ale aflării la Paris, scriitorul trimite pentru difuzare materiale ce comentează episoade din sfera politică și culturală a RSR, prin care informează despre marea grevă a minerilor din Valea Jiului (1977), atrage atenția asupra persecutării din rațiuni politice a unor cetățeni români. Pledează la *Amnesty International* (organizație pentru salvarea deținuților politici) în favoarea filosofului Petru Țuțea, preotului Gheorghe Calciu, scriitorului Marcel Petrișor și a profesorului de germană Aurel State. Fondează, împreună cu Eugen Ionesco, Alain Ravnnes, Jean-Marie Domenach și Philippe Sollers, grupul CIEL (Le Comité des Intellectuels pour l’Europe des Libertés), participă la conferințe internaționale care au ca temă de dezbatere drepturile omului, anunță, alături de Ionesco și Arrabal, constituirea unui Sindicat Liber în România, intitulat SLOMR (Sindicatul Liber al Oamenilor Muncii din România. Reacția regimului de la București nu se lasă mult așteptată. Este amenințat de agenții Securității, se organizează o campanie de denigrare în presă, care avea scopul să-i agațe etichete cum sunt „scriitor fără talent”, „român corcit”, „ovreu din Basarabia”, „agent KGB” etc.<sup>vii</sup>, îi este amenințată familia. I se plasează o bombă în colet și se încearcă asasinarea lui cu *aconitină*, substanță otrăvitoare care ar fi dat simptome cardiace și nu ar fi lăsat urme la autopsie.

Din 1979 Paul Goma încetează colaborarea cu radio Europa Liberă ca protest la suprimarea fragmentelor din romanul său *Culoarea curcubeului*, în care dezvăluie activitatea de informator al Securității a lui Alexandru Ivăsiuc. Află de la Noël Bernard, directorul secției române, că a fost cenzurat de „americani”. Va reveni în 1989, pentru puțin timp, la invitația lui Nestor Ratesh, directorul interimar al secției române (intrat în funcție după ce Vlad Georgescu moare de un cancer galopant). Faptul că își pierduse o platformă certă de exprimare nu-l intimidează, militantul continuând să se pronunțe asupra celor mai grave fenomene ale politicii sovieto-comuniste prin intermediul postului de radio Deutsche Welle cu care colaborează până în 1988 și în texte multiplicat și distribuite presei scrise, posturilor de radio, de televiziune și agențiilor de presă.

### Scriitorul scrisorilor deschise

Muncește enorm, scriind concomitent roman, jurnal și texte publicistice. Revine la vechea modalitate a Scrisorilor deschise. O astfel de scrisoare este expediată unui prezentator TV (FR3), Jean-Marie Cavada, pentru a-i reproșa faptul că a însoțit interviul luat lui Ceaușescu cu informații false despre România, pe care încearcă să o dea drept populată de indivizi retarzi și subdezvoltați. În 1981 semnează un text adresat lui Ronald Reagan, pe atunci președintele SUA, sprijinit în inițiativă de personalități ca Aleksandr Soljenițin, Vladimir Bukovski, Natalia Gorbanevskaia, Vladimir Kostov, Eduard Kuznețov și Vladimir Maximov, prin care îl informează asupra acțiunilor teroriste pe care le organizează țările comuniste împotriva colaboratorilor postului de radio Europa Liberă. Ca și în alte intervenții în presă sau la radio, în această scrisoare Paul Goma le ia apărarea Monicăi Lovinescu (atacată în fața domiciliului său parizian) și lui Virgil Ierunca, ambii calomniați în presa comunistă. Atrage atenția și asupra altor persoane amenințate cu moartea: Nicolae Penescu, Șerban Orăscu, Emil Georgescu. În unele scrisori, solicită persoanelor cu influență în Occident să acționeze în vederea salvării deținuților politici români. Soția președintelui Mitterand, Danielle Mitterand, este rugată să intervină pe lângă Ceaușescu pentru a-l elibera din închisoarea politică pe preotul Gheorghe Calciu-Dumitreasa.

Un alt grupaj de scrisori este legat de angajamentul lui Paul Goma față de editura Hachette pentru care trebuia să propună o sumă de cărți în colecția „Est-Vest”. Inițiată de scriitorul de la Mana, colecția trebuia să prezinte eseuri, lucrări de istorie contemporană și de literatură ale unor personalități nefranceze de primă importanță, care au depus mărturie despre viața în țările blocului socialist. Își gândește în amănunt proiectul care urma să conțină 66 de autori. Expediază scrisori cu invitații de participare lui Czesław Miłosz, Walter Biemel (în vederea editării unor texte din creația filosofului ceh Patočka) și unor compatrioți de-a săi din exil: Mircea Eliade, Ioan Petru Culianu, Emil Cioran. Din păcate, proiectul nu avea să se împlinească din cauza unor remanieri în concernul Hachette, „sub direcția lui Paul Goma” reușind să apară două volume: *Le Pays* de Miłosz și *Le Dernier Messenger* de Bujor Nedelcovici. Emil Cioran refuză din start colaborarea. Mircea Eliade, căruia i se solicită romanul *Huliganii* și i se propun întrebări pentru un lung dialog, va pleda pentru o altă editură ce îi promisese editarea întregii creații.

De-a lungul mai multor ani, Paul Goma ține o bogată corespondență cu editorul și prietenul său George Focke, poet, jurnalist la *Deutsche Welle*, cu scriitorul german Dieter Schlesak și cu filosoful german Walter Biemel, toți originari din România. Le scrie des lui Ioan Petru Culianu, Vlad Georgescu, Dorin Tudoran, Vlad C. Drăgoescu, Gheorghe Calciu și Ion Negoitescu. Mesajele adresate lui George Focke<sup>viii</sup>, multe la număr, țin în special de organizarea unor activități editoriale sau de emiterile radiofonice ale publicisticii lui Paul Goma. Se discută sugestiile redacției, momentele care au părut neclare. De cele mai multe ori, explicațiile lui Paul Goma se nuanțează și se extind în așa măsură încât ar putea funcționa ca articole aparte, relevante mai ales în plan documentar. Expeditorul oferă amănunte ce vizează ambianța culturală și politică în care se află, întâlnirile sale cu diferite personalități în timpul unor conferințe și mese rotunde, polemizează, își exprimă părerile vizavi de unele evenimente și de prestația unor persoane din cercul cultural al



diasporei. De Dieter Schlesak îl leagă trecutul comun de a fi reprezentat *minoritățile* prigonite în România (Schlesak – sas din Transilvania, Goma – basarabean) și bucuria de a se exprima în sfârșit liber. De altfel, scriitorul german a fost în 1977 printre primii reporteri care i-au luat lui Goma interviu la telefon.

Cu Vlad Georgescu, devenit director al secției române după moartea lui Noël Bernard a postului de radio Europa Liberă din München, Paul Goma întreține o corespondență centrată pe editarea în franceză, la editura „Albin Michel”, a *Istoriei românilor*, semnată de primul. Mesajele arată că scriitorul a citit cu mare atenție manuscrisul lui Vlad Georgescu, operând redactări și precizări punctate pe pagini concrete în legătură cu aspectele mai puțin clare pentru francezi în problemele de istorie a Basarabiei. De altfel, din *Jurnal pe sărite* aflăm că lui Vlad Georgescu redactările nu i-au căzut bine: „Prea te bagi în istoria mea, coane”. În ultimele scrisori, datate 1985 și 1986, Paul Goma îl roagă să intervină pe lângă americani pentru a-i determina să-și reevalueze interdicția de a vorbi de rău români din exil pentru a putea transmite la radio câteva materiale ce dezvăluiau adevărata identitate a unor români în exil, angajați ai Securității, cum sunt Iosif C. Drăgan M. Titus, Milhovan, Lepădatu sau Pordea. Materialele deconspiratoare și niciun alt text de Paul Goma nu vor fi difuzate în timpul directoratului lui Vlad Georgescu.

O serie de mesaje vizând cu virulență scriitori români colaboraționiști sau prieteni ai acestora sunt adresate lui Dorin Tudoran, proaspăt exilat în America (1985). Pentru a-l ajuta să se protejeze de campania denigratoare a Securității, intervine într-un mesaj adresat prietenului său Gheorghe Calciu, recomandându-l ca fiind „un om profund onest și de o... neobișnuită normalitate” (p. 371, v. I).

### **Opozant anticomunist „până-n pânzele albe”**

La Paris Paul Goma scrie cu atâta insistență pamflete anticeaușiste de parcă toate ziarele și revistele ar fi stat la rând pentru a i le publica și de parcă nu ar fi conștientizat suficient de bine pericolele la care se expunea nu doar el, ci și familia sa. Occidentul, care îl mai primea „regește” pe Ceaușescu, trebuia neapărat pus la curent și Paul Goma își asumă „eroic” (Eugen Ionesco) acest imperativ. Primul text, *Sub zodia orbului*, scris la câteva luni după exilare, avea menirea să informeze lumea liberă privind adevărata identitate, nemăsluită, a conducătorului RSR. Plasat în compania altor tirani-dictatori ca Lenin, Troțki, Stalin, Mao, Hitler, Mussolini, Kim, Castro, Hodja, Pol Pot sau Hrușciiov, Ceaușescu pierdea lamentabil: („un tirănuț... bou-bou”):

„Dar iată: pe scenă a apărut Hrusciiov, clownul grobian, râgâitor și petoman. Numai că tumbel, tiflele, pantoful, cucuruzul, hopackul lui Nickita Rotofeievici au fost interzise. Partidul (acela, Unicul) nu îngăduia asemenea atitudini ce nu cadrau... În arenă se agită un alt caraghios, măscărici – nu, Ceaușescu nu descinde din Hrusciiov (ci din copac!) Nikita, fie-i țărâna grea, el era un mujic: mojić, grosolan, uneori simpatic. Ceaușescu: copil de țărani – nu are nimic de țărani (în bine, în rău); el a plecat, de tânăr, către oraș, cu gândul să devină muncitor. N-a ajuns la oraș, n-a ajuns muncitor. Ceaușescu a intrat în închisoare – de acolo a ieșit *aparaticik*. Un aparaticik mărginit – dar șiret; incult, însă viclean; și lipsit de suplețe, dar abil în a trage sforile. Mână-de-fier cu ceilalți, inimă-slabă cu cei din numeroasa familie; cu veleități de independență în ce-l privește, intolerant în ceea

ce-i privește pe alții; sobru – când le cere altora să fie sobri, și cu totul lipsit de măsură, de simțul realității când vine vorba de preamărirea persoanei, personalității, geniului său” (p. 152, v.I). Ceaușescu a plecat de la țară: „înainte de a deveni țăran (și țărania se învață...), însă nu a ajuns orașean – nu a apucat să intre în oraș, s-a oprit la mahala, cazanul în care fierb eroii lui Caragiale (și viitorii orașeni ai României urbane. Acolo, «la mijloc de drum», eroul nostru a devenit ceea ce era în firea locului opririi (între sat și oraș – la mahala): «revoluționar (de profesie)»” (p. 423, v. I)

Portretul realizat de Goma, scos parcă dintr-o parodie politică semnată de Swift, distonează mult cu cele pe care le „pictează” scriitorii servili lui Ceaușescu, cum a fost „gornistul Păunescu”. Pentru a pune în evidență prestația acestuia, publicistul citează câteva ineptii culese dintr-un singur număr din 1978 al revistei *Flacăra*, care înșiră afirmații de genul: „Partidul comunistilor, poporul românesc stegarul luptei și-l sărbătorească”, „Revoluționarul neînfricat, vizionarul comunist”, „Chip luminos în care cu toții ne recunoaștem”, „Patria – cabinetul de lucru al Președintelui – primul ei arhitect, primul constructor, primul muncitor”, „Tezaur de gândire atotcuprinzătoare, deschidere de largi orizonturi”, „O mare șansă pentru cultura română”, sau „Stimă-n lume și mândria, Ceaușescu-România”. Presa din București îi oferă un buchet întreg de calificative cu care ziaristii își prezintă tiranul: „Far luminos”, „Cârmaci călăuzitor”, „Stea polară orientatoare”, „Tată părintesc”, dar și „Conducător multilateral”, „Stejar din Scornicești”, „Cel mai mare fiu al României”, „Cel mai iubitor de copii”, „Primul bărbat al țării”, „Primul gânditor al acestui pământ”, „Cel dintâi președinte al patriei noastre” sau „Primul miner de Onoare al țării”. *Ceaușescu, portret (cu materialul clientului)* indică spre alte ziare ale timpului care înșiră gogomăanii de tipul: „Planeta pământ (Terra) trăiește azi sub Zodia Ceaușescu”, „Marea Chartă a națiunii române este Programul PCR, elaborat de geniul tov. Ceaușescu”, „Autor al unei opere de impresionantă bogăție și multilateralitate” etc.

Încă în 1978 Goma anticipează căderea lui Ceaușescu și o pune nu pe seama încălcării continue a drepturilor omului și a altor greșeli comise de regimul acestuia, ce ar fi atras deopotrivă revolta Occidentului și cea a URSS-ului, ci din cauza îndrăznelii acestuia de a-l neasculta pe Brejnev. Într-un text, intitulat *Dacă România va fi invadată*, scriitorul înaintează ipoteza, potrivit căreia, o eventuală invazie a URSS asupra României și suprimarea șefului statului român, vor fi o consecință a „imprudenței” lui Ceaușescu de a se opune majorării cheltuielilor militare, impuse de sovietici prin Pactul de la Varșovia („bomba românească”). Scriitorul regretă însă faptul că debarasarea de tiran pe această cale va atrage suferințele multor români nevinovați, „acest nefericit popor care, de când se știe, a suferit de pe urma nebuniei unor despoți autohtoni” (p. 161, v. I).

Un alt moment care s-a învrednicit de pana sarcastică a autorului este felul în care s-a falsificat istoria în RSR. Ceaușescu „bou-bou, dar atâta lucru pricepuse: istoria este scrisă de cei care comandă scrierea, ca la restaurant chelnerului”. În primul rând, istoricii de la curte i-au preparat conducătorului o genealogie legendară, în descendența domnitorilor români. Creatorii „Ceașiadei” nu au ocolit ideologia luptei de clasă: „...a mai aflat că Decebal *luptase* împotriva ocupației romane, că Mircea, Vlad, Ștefan, Mihai *luptaseră* împotriva hainilor-vecinilor – și mult i-a plăcut chestia asta, cu lupta. Atât de tare, încât s-a hotărât să intre și el în istorie (fie și ocolind prin geografie)” (p. 153, v. I). Această

făcătură s-a înscris într-o linie mai generală a naționalism-socialismului, supranumit „voievodism” sau „protocronism”.

Istoria nu a fost niciodată o știință exactă, implicând subiectivitatea celor care o consemnau. În spațiul sovietic, istoria a devenit o modalitate criminală de falsificare a adevărului și un instrument al luptei de clasă. Ghidați de doctrina materialismului istoric, „gardienii la ușa memoriei” au utilizat câteva metode de lucru, pe care Goma le semnalează într-un articol intitulat *Falsificatorii*: 1. OMISIUNEA unei părți și a unor documente din trecut, pentru că „tăcerea provoacă uitarea – deci, *inexistența*”; 2. INVENȚIA unor evenimente eroice: greve, manifestații, răscoale și mari acțiuni de masă, necesare pentru justificarea istoriei mărețe a partidului comunist; 3. FALSIFICAREA drept care „ultimatumul sovietic din 26 iunie 1940 și consecința: răpirea Basarabiei și a Bucovinei de Nord devin, sub condeul istoricilor comuniști: «retrocedarea (acestor teritorii) către URSS»; actul de la 23 august 1944, înfăptuit de rege și de șefii partidelor democratice, devine «insurrecție armată antifascistă de sub conducerea PCR»; numirea lui Ceaușescu în funcția de secretar general al partidului de Gheorghiu-Dej (care și el fusese numit de Ruși) devine «alegere» – ș.a.m.d.” (pp. 195-197, v.I). Nici istoria literaturii nu s-a salvat de metodele materialismului istoric. Omiterea s-a numit *epurare*, sub a cărei acțiune în anii stalinismului au picat Arghezi, Ion Barbu, Eliade, Goga, Iorga, Lovinescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Maiorescu, Pillat, Stere, Urmuz, Vinea, Voiculescu, recuperați după dezgheț. Alții – Eliade, Cioran, Vintilă Horia, Horia Stamatu – au rămas tăcuți și mai mult timp. În schimb, pseudo-istoricii i-au inventat pe poeții Neculuță, Păun-Pincio, A. Toma, pe prozatorii Sahia, Dumitru Mircea, Ion Istrate, Șerban Nedelcu sau pe criticii Nicolae Moraru, Mihail Novicov, Sorin Toma, Vitner, Crohmălniceanu, Paul Georgescu, Jacob Popper. Falsificare se numește și editarea lui Mihai Eminescu în *Opere alese*, punându-se accentul pe aspectul social al creației lui, omițând, spre exemplu, *Doina* și articolele politice. În a doua parte a articolului Paul Goma trece în revistă dicționarele scriitorilor români existente la momentul acela (1979) în România, apreciind munca enormă în condițiile cenzurii a autorilor, dezaprobând actele de „țigănie literară” prin alăturarea unor nume de scriitori talentați ca Nichifor Crainic sau Eugen Ionesco cu acelea ale unor Nicolae Dragoș-Răcănel sau Dumitru Bălăieț.

Foarte curând Paul Goma începe să aibă faima de „mușcător agresiv”, comentând cu promptitudine știrile-gogomăanii venite dinspre „Țara lui Analfabetescu”. Spre exemplu, *Decretul 98* îi provoacă o reacție virulentă pentru că limitează dreptul scriitorilor la opinie. Conform acestui decret ceaușist, „Deținerea mașinilor de scris de către persoanele fizice este permisă numai pe baza autorizației eliberate de miliție. Nu pot fi autorizate să dețină mașini de scris persoanele care, datorită antecedentelor penale sau comportării lor, prezintă pericol pentru ordinea publică ori pentru securitatea statului” (p. 236, v. I). În felul acesta, „Decretescu” intenționa să împiedice apariția „nemulțumirilor dactilografiate”, adică *samizdatul*, de frică să nu se preia modelul disidenților din URSS. Goma remarcă faptul că acest decret îl abrogă pe cel din 1964, semnat de Gheorghiu-Dej, care permitea persoanelor fizice, chiar dacă aveau antecedente penale, să dețină acasă mașină de scris.

Demonstrând cu exemple concrete din RSR, Goma atenționează asupra caracterului nociv și periculos al sistemului totalitar, care „amenință să devină planetar” (*Internațio-*

*nala Rezistenței*). În susținerea acestei credințe, publicistul aduce argumente din lucrările specializate pe analiza doctrinei comuniste și a partidului care o îmbrățișează, fiind mereu la curent cu aparițiile editoriale pe această temă. Aflăm de la Goma că studiile istoricului francez Philippe Robrieux, *Istoria internă a partidului comunist și Secta*, a provocat scandal de proporții, campanii denigratoare în presă, calomnii, amenințări, tentative de sustragere a documentelor și a zăturilor din tipografie, intervenții în text etc. Aveau dreptate să se teamă cei vizați în carte, pentru că autorul istoriei pune în premieră la dispoziția cititorului o listă de vreo 200 de nume ale militanților comuniști din tot spațiul euro-asiatic în ordine cronologică, de la Althusser și Aragon până la Clara Zetkin și Zinoviev. Curios e că în calitate de comunistă a României apare doar Ana Pauker. Polemizând cu unele afirmații din carte, Paul Goma demonstrează o bună cunoaștere a fărâdelegilor făcute de „această tragică și promiscuă afacere de sânge și de murdărie, care este «istoria partidului comunist», în comunism, nimic, nimeni nu poate rămâne nepătat, nepângărit” (p. 255, v. I). În urma reacțiilor presei la această istorie, în orizontul lecturilor lui Paul Goma s-a profilat și o „istorică”, și anume cartea *Une enfance stalinienne (O copilărie stalinistă)*, având ca autor pe Lilly Marcou, „specialistă internațională în problemele comunismului”, așa cum era prezentată pe copertă. După ce condamnă „cele trei dictaturi” (regală, legionară, antonesciană), Lilly Marcou afirmă cu emfază că „poporul român a primit cu flori Armata Roșie eliberatoare”. „Gogorițele” memorialistei au fost copios ridiculizate de Goma și de presa franceză, descoperindu-se și faptul că Marcou a intervenit de nenumărate ori cu campanii denigratoare la adresa literaturii anticomuniste.

### Scriitorul și Puterea

Relațiile scriitorului cu Puterea și rolul lui într-o societate totalitară constituie una din temele cele mai abordate de Paul Goma, care își exprimă convingerea fermă că literatura se deosebește de celelalte arte prin faptul că depășește hotarele esteticului și că „debordează din vasul «artei indifferente», atingând eticul” (*Scriitorul și Puterea*). De aceea scriitorul nu poate și nu are dreptul să se retragă totalmente în estetic. E adevărat, în secolul trecut, poezia s-a făcut mai discretă, nemaidorind a comunica o atitudine – ideologică, filosofică sau morală, tendință care a prins bine în spațiile totalitare în formula „anti-realismului”. La cehi, spre exemplu, evazionismul s-a manifestat prin *suprarealism*, în România prin *onirism*. Această tendință de retragere în lumea artei este justificată în țările totalitare, unde scriitorul este împins, tras, obligat să facă apel la categoriile estetice pentru a căpăta libertate interioară. În acest sens, în țările blocului comunist s-au manifestat exemplar scriitori ca Ismail Kadare sau Aleksandr Soljenițan. Întrebându-se într-un articol *La ce slujește poetul*, Paul Goma oferă și răspunsul, confirmându-și credința: „Probabil la asta slujește poetul: să spună *totul*” (p. 323, v. I). Ființă cugetătoare, poetul nu are dreptul să tacă și astfel să devină „plantă”, contribuind la creșterea unui „popor vegetal” (metaforele sunt preluate dintr-un poem al Anei Blandiana).

Convins că orice scriitor, martor al unei epoci, este dator să prezinte fapte veridice și să semnaleze pericolele care amenință societatea, Goma citește cu atenție cărțile venite din țară. Este conștient că șansele apariției unor mărturii netrucate sunt extrem de

mici, iar acele scrieri care au reușit să treacă de filtrul Securității nu întotdeauna trebuie crezute. În articolul *Mareșalul și editorul* Goma pune în discuție problema relației Scriitor-Putere, prezentând o carte, editată în RSR, cu mărturii despre mareșalul Antonescu. Dincolo de ideile prețioase privind deconspirarea mărturiilor fabricate, atribuite unui ofițer anonim din cabinetul militar al mareșalului, Goma atinge o problemă dureroasă din istoria Basarabiei, vizând căderea tragică a celor două personalități celebre ale Unirii: Pan Halippa și A. Boldur. Trece aici în întregime fragmentul în care Goma descrie întâlnirea lui cu Pan Halippa:

„În 1973, în luna octombrie, la București, am avut onoarea (e puțin spus, fiindcă atunci când te invită o statuie să-i faci o vizită, termenul: onoare e neîncăpător-precum...), așadar, am dat mâna cu, l-am pipăit pe însuși Pantelimon Halippa. Ca orice basarabeian care se respectă și eu crezusem în cultul regelui Ferdinand, al lui Averescu și al lui Halippa – iar când, la telefon, o voce care s-a prezentat: «Inginerul Grosu» și mi-a comunicat că Halippa dorește să mă cunoască, am crezut că este o glumă – de prost gust, firește. Pentru mine – repet: basarabeian – Halippa urcase demult în legendă, iar de acolo (de sus) nu dădea semne că ar avea chef să coboare oleacă printre noi... I-am răspuns inginerului Grosu că nu cred, nu-l cred: Halippa fiind «un fel de Tudor Vladimirescu al nostru», în timp este plasat cam tot pe-atunci... Inginerul a râs, m-a asigurat că «monumentul» trăiește, bine-mersi în propria-i casă, și, dacă n-ar fi dat peste el tocmai acum o pustie de gripă, ar fi sprinteior ca la 20 ani... – și m-a întrebat dacă mi-ar fi frică de gripa... altuia... Frică-nefrică, n-o să ratez întâlnirea cu statuia din pricina «unei pustii», vorba lui Grosu (și după nume și după vorbă – la telefon – basarabeian de-al meu).

M-am dus, cu Grosu. Halippa locuia pe strada Alecu Donici; avea «o pustie», ședea nu la-pat, ci pe o canapeluță, culcat. Am să povestesc cu alt prilej întâlnirea, în amanunt, acum rămân la «Institut». Și Halippa lucra la Institut...

«Care?» am întrebat.

«Ei, care!» a râs Halippa. «știi mataluță care – unde-aș putea eu să...» – a ezitat îndelung — «să fiu util...», apoi, după altă pauză, cu ochii în tavan: «Institutul de istorie a partidului... Am îngھیit un șirag de găluști (seci...), apoi am îngăimat:

«Nu văd ce are «istoria partidului comunist» cu istoria Românilor – cu atât mai puțin cu istoria Basarabiei noastre».

«N-o fi având istoria trecută, dar are prezentul», a spus Halippa.

Chiar așa a spus, am înregistrat exact, mecanic, deși nici atunci nu m-am hotărât pentru o variantă (nici azi – ori poate erau vorbe-vorbe ale unui om în vârstă care avea chiar și gripă).

«Deocamdată, suntem trei grupuri», a urmat Halippa. «Basarabia-și-Bucovina, unul, al doilea Transilvania, Cadrilaterul, al treilea... Ceaușăscu vrea sa ceara restituirea Basarabiei noastre — uite, mă aflu în corespondență cu Mao, l-am rugat să ne sprijine în chestiunea Basarabiei noastre...».

Mi-a întins, într-un dosar, scrisori de-ale lui (cu antetul «Institutului») către «Președintele Mao Tze Dun», precum și răspunsuri – mai multe (trei sau patru – și lungi) din partea «Președintelui Mao adresate lui Pantelimon Halippa, la Institutul de istorie al Partidului Comunist Român – București» (în engleză, nu în... chineză).

Halippa aștepta să cad fulgerat de admirație (că el, Halippa, era «în corespondență cu Mao»). Îl auzeam cum zicea ceva de eventuala mea contribuție – la recuperarea Basarabiei; la «împărțirea sarcinilor»; el, Halippa, lucrează cu Răsăritul, eu să mă ocup de Occident ...

«Să ne putem întoarce iarăși la Patria Mamă», zice Halippa. «Eu am avut noroc: m-am întors din Extremul Orient – dar unde: în România-altă-țară... Dar ei, săracii, Basarabienii și Bucovinenii noștri – vreo trei milioane, pe loc, dar câți or mai fi răspândiți în Rusia cea nesfârșită...».

Mie îmi venea să plâng. Și de mila Basarabenilor mei, răspândiți prin Rusia cea fără de capăt, și de mila-ciuda resimțite față de Monument. Am zis...

Am zis ceva ofensator la adresa nu doar a legendei, ci a omului. Inginerul Grosu a intervenit, m-a pus la punct. Halippa i-a cerut să mă lase să spun mai departe.

Și i-am spus. I-am spus că eu unul mă îndoiesc: și de Ceaușăscu și de Mao și de «Institut»... Bine-nțeles că auzisem de acest... această «storcătoare de lămâi stoarse»: după ce uciseseră, direct, indirect elita românească, pe cei care răzbătuseră prin închisori, prin boli, prin lipsuri o mie (iar Halippa și prin zăpezile Siberiei) — uite că... Ceaușăscu (așa pronunță el, cu aproape tandrețe) îi adunase pe supraviețuitori și-i puse să colaboreze. (...)

«Nu ni s-a cerut mare lucru», a zis Halippa. «Să ne punem amintirile pe hârtie — atâta. Tot ceva: decât nimica... Nu? Nu?».

Ba da, ba da: decât nimica...

«Matale știi epigrama ceea cu Gurie-care-a-vândut-stilul?», m-a întrebat Halippa.

Cum să n-o știu – doar sunt basarabean: Gurie, mitropolit al Basarabiei «cedase» – față de Patriarhia de la București într-o chestiune: «stilul» (vechi, nou, povestea aceea cu calendarul – Basarabia trebuia să intre în sânul Patriei Mume pe «stilul nou». Drept care, „poporul» i-a zis-o lui Gurie – care, ca răsplătă pentru „strădanie», primise «de la regățeni» o mașină):

«Ei, uite, despre Gurie se zicea: «Gurie, Gurie, ne-ai vândut stilul /ș-ai căpătat otomobilu'...» Dar despre mine are să se zică: «Halippa, Halippa, ne-ai vandut arhiva, /și ți-ai mâncat coliva» – și bătrânul monument a început să rădă, apoi să tușească, apoi să plângă.

«Arhiva?», am făcut, târziu, când amândoi ne-am potolit. «Adică actele? (Halippa a încuviințat din cap). Adică hârtiile noastre? (încuviințare). Adică tot ce-avem? Să spunem acum: aveam? (Da, da, din cap). Și hârtiile cu Sfatul Țării și cu proclamarea autonomiei? (Da). Și hartiile cu proclamarea unirii? Tot-tot? Tot-tot-tot?»

«Tot-tot – mi-au plătit, mi-au dat banuți pe ele – pentru doctor, pentru babă, pentru casă... Aici tot nu le putem păstra, e umed, ar fi muzeit hartiile, cum le zici...».

Firește, nicio carte cu memorii care să fi urmat colaborării pomenite a lui Pan Halippa cu institutul în cauză nu a văzut lumina tiparului. La Paris Goma dă de o broșură în franceză *Le recit du témoin Alexandru V. Boldur (L'Union de la Bessarabie avec la Roumanie)*, semnată de V. Boldur, apărută la o editură cu sediul la Roma. Cunoșcând numele agentului din România la Roma – I.C. Drăgan –, Goma presupune că și cartea lui A. Boldur a ieșit tot sub auspiciile Securității. La această presupunere mai adaugă afirmația lui Drăgan din periodicul de la Roma, *Europa și neamul românesc*, că ar deține și manuscrisul *Pe baricadele vieții/ Basarabia revoluționară* de Onisifor Ghibu. Colaborarea, chiar și cea înnobilită de intenții bune, scriitorului cu o putere dictatorială și criminală are consecințe dezastruoase.

Și pentru că are posibilitatea să comunice cu scriitorii ruși din exil, Paul Goma invocă de mai multe ori exemple nefaste de manifestare a puterii comuniste din istoria literaturii ruse contemporane, dovedind cunoștințe impresionante pentru un basarabean care a refuzat categoric să învețe limba rusă. Interesul vine și din convingerea că toate

mișcările strategice ale oficialităților din RSR sau din alte țări ale lagărului socialist sunt coordonate de Moscova. În viziunea lui, prin anii '70 artiștii români au propulsat ideea națională, cu derivatele ei: patriotism, protocronism, voievodism, țărănism, la îndemnul și susținerea Moscovei. Reînvierea și forțarea unei idei condamnate în anii '60 de către capii moscoviți a avut un scop de manipulare. Prin această inițiativă de confiscare a patriotismului sincer partidul dezamorsa „bomba disidenților”: „Puterea, surprinsă de fenomenul «disidenței», dar mai ales de acea formă ilustrată de Soljenițin (să-i spunem: «patriotismul moral, «rusismul religios», cu o, deloc neglijabilă, doză de *slavofilie*) a reacționat doar prin represiune și interdicție. Însă în fața multiplicării cazurilor de disidență naționalistă, «rădăcinistă», «gliistă» (de la «glie»), ortodoxistă, sau pur și simplu antistrăinistă, puterea a intervenit recuperând programele acestor, la urma urmei, opozanți ai regimului, ajutându-le pe ici pe acolo (și anume prin punctele esențiale), pe unii înregimentându-i direct, pe alții tolerându-i, însă răstălmăcindu-i” (*Naționalismul rusesc în literatura rusă*, p.334, v. I).

Unul dintre primii tribuni ai naționalismului rus a fost criticul literar Palievski care, în decembrie 1977, la Casa Scriitorilor din Moscova, în fața unui auditoriu de trei mii de persoane a rostit un discurs despre importanța clasicilor (*Clasicii și noi*) și nocivitatea literaturii avangardiste. Prin clasici el înțelegea mai întâi pe Șolohov cu al său *Don liniștit* („cel mai mare roman al sec. XX”) și, parțial, pe Bulgakov. Promovând noua față a literaturii clasice, Palievski pleda pentru întoarcerea „nu la cultură, nu la marea literatură rusă, ci la simbolurile de mare putere, la tradițiile imperiale rusești”.

Dezghețarea temei naționale a dus, potrivit lui Paul Goma, la manifestarea mai multor variante de „rusim” în literatura rusă: „Noul rădăcinism”, tendință creștină, ortodoxă în linia Dostoievski, Grigoriev, Strahov, Astafiev, Șukșin, Makanin și Molceanov; „Noul mesianism”, care propaga anarhism și cruzime, menite să distrugă lumea aceasta „putredă” pentru o lume mai bună; și o a treia variantă ce ataca „intelighenția”, „francmasoneria” și „anti-sovietismul primar”. Citatul din *Stejarul și vițelul* a lui Soljenițin e cât se poate de potrivit pentru a caracteriza acest hibrid „împotriva naturii dintre «rusism» și comunism, această corcitură dintre javră și scroafă, care poate da porcul-de-câine” (p. 337, v. I). Naționalismul rus cu voie de la centru s-a prins și în solul românesc, rodind sub forma „rrromânismului ceaușist”.

### **Despre *homo sovieticus***

Moartea lui Gheorghe Ursu într-o închisoare a Securității îi dă prilej lui Paul Goma să pună în discuție, într-un articol din 1985, una dintre cele mai grave consecințe ale regimului comunist – reeducarea pe scară largă națională. Se știe, Gheorghe Ursu a fost arestat pentru că ținea un jurnal intim și pentru o corespondență cu Europa Liberă. Cazul lui nu este unul de excepție, scrie Goma, căci „atâta vreme cât Securitatea este un stat-în-stat, și atâta vreme cât acel stat este, de 40 de ani, o filială în România, a statului sovietic, asemenea întâmplări nu sunt accidente” (p. 446, v.I). Moartea lui Gheorghe Ursu este cauzată și de el însuși, crede Goma, de imprudența lui și a familiei sale de a nu informa opinia publică din Occident despre fărâdelegile Securității. Mai ales că în scurtul răstimp al eliberării lui se sărbătoreau cei zece ani de când a avut loc Conferința

de la Helsinki. Trecând sub tăcere criminalii, și-au apropiat tragedia, pentru că „nu există complice mai fidel, mai eficace al călăului (adică al Securității) decât tăcerea victimei” (p. 449, v.I). Terorizați, speriați, dezumanizați de-a lungul celor 40 de ani de comunism, oamenii și-au pierdut, crede Goma, instinctul de conservare.

Evenimentele de la penitenciarul Pitești au jucat un rol esențial în „spălarea pe creier” a lui *homo sovieticus*. Articolele dovedesc că Goma are pentru această temă un interes constant. Autorul unor cărți-mărturie esențiale despre universul carceral românesc – *Ostinato*, *Camera de alături*, *Soldatul câinelui*, *Ușa noastră cea de toate zilele*, *Gherla-Lătești*, *În cerc*, *Gardă inversă*, *Culoarea curcubeului '77* – caută mereu informații despre acest infern românesc al reeducării, pornit ca model de la ruși (Makarenco), căruia nu i-a fost martor direct. Câteva mărturii ale supraviețuitorilor au făcut posibilă zguduitorul carte *Patimile după Pitești*.

Continuă amenințare pentru comunismul ceaușist, Goma scoate în ochii lumii occidentale toate strâmbătățile operate de regim împotriva oamenilor din țara sa. În septembrie 1985, prin intermediul postului de radio Deutsche Welle, Goma critică dur programul lui Ceaușescu prin care urma să curețe orașele de pensionari – „gurile-care-mănâncă-fără-să-producă”, beneficiari de asistență medicală (*Ceaușescu și bătrânii*). Într-un alt articol semnalează pericolul desființării agriculturii ca impact al industrializării și „urbanizării” satului: „Pentru comuniști – ca adepți ai unei ideologii, nu ai unui partid politic – primează industria (și nu eficacitatea ei economică, ci controlul pe care partidul îl poate exercita asupra salariatului) care peste tot, a fost construită, nu doar din excedentul agriculturii, ci din însăși seva ei” (p. 392, v. I). Exemplu convingător poate servi ineficiența și caracterul criminal al unui astfel de program în Rusia, unde a provocat două valuri teribile de foamete: în 1921-22, soldată cu 5 milioane de morți, și 1933-34 de pe urma căreia au suferit 60 de milioane de oameni. În China „Marele Salt” al edificării socialismului a ucis peste 30 de milioane de suflete.

Comunismul a confiscat nu doar ideea națională, viața tihnită a bătrânilor sau libera opțiune a tinerilor de instruire și educație, dar și feminismul. Într-o serie de articole, intitulate *Femeia sovietică*, *Ceaușescu și femeia*, *Zodia porcului*, Paul Goma opinează pe marginea unor reportaje din presa occidentală care a difuzat interviuri cu mai multe femei venite de la Moscova sau, cum titrează unul din articole, cu „fiicele lui Marx”. Deși au trecut selecția autorităților sovietice în vederea transmiterii în Occident a unor informații strict pozitive despre URSS, acestea, referindu-se la egalitatea drepturilor lor cu cele ale bărbaților, au dezvăluit câteva adevăruri cutremurătoare. În urma unui deziderat de natură democratică, șansele femeii la egalitate au devenit și mai mici, pentru că au fost nevoite să-și asume suplimentar o sumă uriașă de alte obligații, cum sunt activitatea la serviciu după același program cu bărbatul, angajarea la munci considerate tradiționale ca fiind pentru bărbați – în siderurgie, în exploatarea miniere, în construcție, în agricultură..., suplinirea pe timpul războiului a bărbatului în toate domeniile etc. Stalin i-a împușcat, i-a arestat sau i-a trimis la război pe bărbați, înstrăinându-i de muncile și responsabilitățile casnice. La întoarcere, ei nu s-au putut integra în normalitate, așa că femeile au dus mai departe greul muncilor negre.



„Am aproape șaptezeci de ani, spune o colhoznică într-un interviu dintr-o revistă din Occident, dar nu-mi aduc aminte să-i fi văzut pe bărbați muncind; înainte, în timpul războiului, reformati (invalizi și schilozi) făceau pe paznicii, pe brigadierii – mai mult încurcau; cei care s-au întors de pe front n-au mai ajuns acasă, la țară, s-au dus în alte părți. Acum ei sunt președinți, activiști, bărbații dau ordine, dar, noi femeile, domnim...” (p. 341, v. I) Chiar și la muncile de câmp, în agricultură „femeia-i cu sapa, bărbatul cu mapa”.

Comunismul, scrie Goma, a produs mutații sociale și psihologice în relația bărbat-femeie: „Tragedia care pândește însăși existența poporului român este dezumanizarea bărbatului”, căci „...femeia din România «anilor lumină» este supusă unei permanente agresioni din partea fratelui ei pentru sclavie: bărbatul” (p. 430, v.I). „Supra-drepturile” la egalitate, lipsa de timp pentru îngrijirea de sine, muncile nespecifice corpului feminin i-a modelat „o călcătură de marinar abia debarcat, de soldat obosit de marșuri”.

Dacă epoca stalinistă a făcut din femeie o „vită de povară”, „Ceaușescu” a urcat-o până la rangul de vită de prăsilă, impunând-o să sporească numărul de „ostași ai neamului”. Publicistul îngroașă nota, învinuind regimul de crimă împotriva femeii prin campania de sporire a natalității din anii '80. Drept probe el citează din declarațiile unor femei: „Vacile și oile și scroafele destinate «reproducerii» sunt cel puțin scutite de a munci, scutite de a mulțumi Văcarului (sau Porcarului) pentru «grija cu care...» etc. Cel puțin, faimosul control-ginecologic nu este făcut, la tovarășele scroafe, de către tovarășii porci” (*Zodia porcului*)” (p. 433, v. I). Și asta în timp ce persoana nr.2 din stat – Elena Ceaușescu – este sau „aproximativ este” o femeie. Faimosul portret pe care Goma i l-a făcut Elenei Ceaușescu, surprinzând-o la televizor în timpul vizitei ceaușeștilor în Republica Federală Germania, o plasează mai degrabă în zona personajelor diforme ale lui Urmuz:

„... acea formă fără formă (ca să-l parafrazăm pe Maioreșcu) compusă — cum ar zice Urmuz, descriindu-l pe Ismail, cel care se găsește azi cu foarte mare greutate — compusă, deci dintr-un fel de romb trăgând spre trapez scalen și un fel de calotă-perucă de sub care ieșea, ca un fel de țevă de mitralieră de bord, un fel de excrescență nazală — Ea era?, nu era Ea? — mai degrabă, era, judecând după acel obiect numit poșetă, ținut cu îndârjire apăsător prin dreptul Tropicului Capricornului (sau al Racului, forma fiind oarecum lipsită de puncte cardinale). Până una-alta, chestia se, în felul ei, rotea în jurul unui ax oarecum paralel cu cel al siluetei impozante a Cancelarului. Cancelar care nu se oprea din zâmbit și arătat — spre amândoi oaspeții și spre fiecare în parte — locul acelor fotolii (nemergând până la a și face un desen, pentru a explica la ce anume folosesc ele, fotoliile)”.

La televiziunea germană, scrie Goma, familia dictatorială arată neretușată, neidealizată și deci neconvenabilă. În ochii întregii omeniri „împăratul este gol”:

„Nicolae Ceaușescu, rătăcit și contrariat, continua să-și flencăne pielea de pe fălci, căutând, cu ochii pe nivele diferite, ceva de care să se agațe – și negăsind; Elena Ceaușescu dându-și târcoale sieși, mărunțel și ticăit și tenace și nevăzând nimic și puțin păsându-i unde se află și «pentru de ce», știind Ea una și bună: cel mai scurt drum între două puncte este... circumferința...” (p. 453, v.I).

Paul Goma se informează mereu din presă despre situația din România, decupând bucăți din ziarele românești, traducându-le în franceză pentru jurnaliștii autohtoni, dar filmul prezentat de televiziunea franceză despre „cazul României” în prag de iarnă are asupra sa efect de șoc. Filmul propune publicului francez o Românie în plină mizerie: cozi la tarabele și magazinele goale, îmbrăcăminte jalnică, dar mai ales surprinde chipurile dezolante ale românilor:

„Ca spectator, din fotoliu, la televizor, la alte nenorociri întâmplăte în lume, am văzut chipuri de înfomețați din Etiopia, de supraviețuitori ai masacrelor puse la cale de Pol Pot în Cambogia, chipuri de supraviețuitori vietnamezi, fugind pe mare, am văzut chipuri de răniți și muribunzi și morți din Liban și «execuții» prin sfârtecăre, în Iran (nu între patru cămile, ca Ion Vodă al nostru, ci între patru jeep-uri) – scene și chipuri de-moarte. Însă chipurile Românilor filmate pe furiș, pe fugă, în București, în această toamnă, a acestui an, 1985, arătau mai disperate decât ale supliciaților de pe alte meridiane – acea disperare-în-resemnare pe care nici moartea n-o mai mișcă. În viața – care nu ne-a răsfățat – am văzut chipuri de prizonieri de război și de deportați în Siberia, chipuri de internați în lagăre și de deținuți. Dar niciodată asemenea chipuri – ca ale «cetățenilor RSR», în principiu, liberi, fiindcă nu se deplasau cu pușca la spate – și, atenție: scenele fuseseră filmate numai în București și numai în centru. O umanitate stoarsă, strivită, golită. Doar-înfomețații au alte chipuri; doar-torturații – altă privire. Românii umblători pe străzile Capitalei în această toamnă a anului 1985 arătau că ei trecuseră demult prin aceste vămi, aflându-se dincolo.”

Într-un alt grupaj de articole Paul Goma atacă direct instituția Securității care își infiltrează agenții peste tot în exil, învinuind-o de intoxicarea, manipularea și semănarea discordiei. Deconspiră strategii, urmărindu-le cum funcționează în diaspora rușilor. Pentru informare trimite la articolele și interviurile lui Soljenițin pe această temă sau la ficțiunea lui Volkov, *Manipularea*. Scrie negru pe alb nume de agenți români care au reușit să tulbure și chiar să paralyzeze activitatea oamenilor de cultură din exil, dintre aceștia devenind mai cunoscuți Aurel Lepădatu cu misiune în Germania, I.C. Drăgan cu activitate în Italia și, mai ales, G.A.Pordea care a semănat discordia în diaspora românească din Franța. Recrutarea agenților pentru „spionită”, manipularea informațiilor false, difuzate prin intermediul publicațiilor finanțate de la București, calomnierea personalităților cu renume, dar și atacurile directe: corecția, bătaia, răpirea, asasinatul etc. – toate fac parte din inventarul de instrumente de intimidare a personalităților din exil. Cel mai cunoscut caz de „corecție” este cel al Monicăi Lovinescu care a fost bătută crunt chiar în fața casei ei.

În susținerea demonstrației sale, Goma analizează cartea jurnalistului Thierry Wolton, intitulată *KGB în Franța*. Împărțită în patru capitole, cartea lui Wolton pornește de la descrierea modelului instituit de Troțki care impunea recrutarea și asigurarea loialității agenților săi prin perfectarea dosarelor cu „slăbiciunile, caracterul, înclinațiile...” membrilor și prin șantaj. După aceasta jurnalistul trece în revistă „specializările” agenților KGB, infiltrați în țările din Occident. Din această carte Goma află că Pavel Haiducu, spion timp de 7 ani în Franța, a fost trimis de Securitatea română pentru a-i lichida fizic pe el și pe Virgil Tănase. În continuare, Wolton scrie despre metodele KGB-ului de recrutare a agenților francezi și despre modalitățile de dezinformare, manipulare și

finanțare a revistelor. Cele mai multe dezinformări ținteau radio Europa Liberă și colaboratorii acestuia. La rândul lui, Goma a suferit din cauza unor dezinformări promovate de ziarul francez *Présent*, potrivit căroră, era agent KGB, se numea de fapt Efremovici, soția sa era fiica Anei Pauker, iar socrul său consilier al lui Ceaușescu. Ideea conducătoare a articolului era că Paul Goma, de fapt, nu ar fi adevăratul inițiator al mișcării pentru drepturile omului în România, ci un ordinar agitator al troțkiștilor francezi.

**Note și referințe bibliografice:**

1. Petru Ursache, *Omul din Calidor*, Cluj-Napoca, Eikon, 2012.
- i Ortografia volumelor respectă voința autorului.
- ii Potrivit lui Paul Goma, în 1992 Oancea Viorica i-a solicitat textele de publicistică pentru a le publica la editura „Litera”. Cele două culegeri de articole, *Scrisori și Butelii aruncate în mare* au văzut lumina tiparului într-o selecție operată de cei de la editură, într-un volum de 100 de pagini (di 1000 depuse), intitulat *Amnezia la români*. În mod cu totul paradoxal, în volumul cu pricina, împreună cu multe alte texte, lipsea tocmai articolul care dădea titlul volumului. Și mai trist era faptul că lipseau articolele scrise de opozant încă din 1972, în timpul în care regimul era în manifestare.
- iii Dintre scriitorii a semnat doar Ion Negoieșcu.
- iv Prima adresare a lui Paul Goma către Ceaușescu, scrisă sub formă de memoriu, datează 17 decembrie 1971. Scriitorul informa tovarășul despre cauzele reale ale interzicerii în România a romanului *Ostinato*. În a doua scrisoare, scrisă la 11 februarie 1972 și publicată de ziarul *Le Monde* în 30 aprilie a aceluiași an, Goma dă asigurări adresatului că nu va scrie literatură prin care va „minte”, ci va promova adevărul pe toate căile în virtutea obligațiilor de cetățean și scriitor.
- v Titlul unei cărți cu scrisori semnate de Paul Goma sună *Scrisori întredeschise – singur împotriva lor*, ediție îngrijită de Laszlo Alexandru, Oradea, *Familia*, 1995.
- vi Începând cu anul 1978, Paul Goma va ține *Jurnal*, care ne clarifică contextul apariției mai multor articole și scrisori.
- vii În cadrul aceleiași campanii din vara anului 1979 au fost denigrați Gheorghe Calciu („nazistul”), Eugen Ionesco („bețiv, gagarisit, ramolit” etc.) și Monica Lovinescu („Cățeua” – pamflet semnat de I. Lăncrăjan).
- viii George Focke este inclusiv fondatorul editurii *Thule* din Köln unde apare în traducere germană romanul lui Paul Goma *Patimile după Pitești*.

# ISTORIA LITERATURII HISTORY OF LITERATURE

ALEXANDRU BURLACU

Universitatea Pedagogică „Ion Creangă”

## VALERIA GROSU: POEZIA, MIERE ERETICĂ

### ABSTRACT

Valeria Grosu demonstrates availability of freedom in imagination, openness to poetic experiment, growing from material poetry which is vegetal and „referential” to spiritualized one, which is heretical and ethereal, largely „retro” fashioned. Religious sentiment towards the end of her carrier is remade from the angle of soft postmodernism slightly indecisive in „Transfiguration” and well-marked in „Heretical Honey” joining Arcadie Suceveanu, Leo Butnaru, Eugen Cioclea, Vsevolod Cernei and other „runagates” of the 1970s generation.

**Keywords:** idyllic pattern, *ars poetica*, anthropomorphism, modernism, soft postmodernism, contradictory relations, sacred poetry, new concept of poeticism, volume architectonics.

### 1

ntuindu-i potențialitatea ei de creație, Liviu Damian, într-un cuvânt de întâmpinare la cartea de debut „Chip și suflet” (1979), afirma: „Iată o tânără și interesantă autoare ce nu se grăbește a intra sub tutela unei singure (și consacrate) modalități poetice. Placheta de față se prezintă ca un jurnal liric, meditativ, întrebător. În aceasta rezidă prospețimea, complementaritatea cărții față de alte culegeri ale colecției «Debut». Care va fi evoluția expresiei poetice a Valeriei Grosu? Greu de spus azi. Pentru că această devenire depinde nu numai de cărțile pe care le-a citit sau le citește Valeria Grosu, nu numai de ambițiile debutantei, ci și de însăși viața ei, de muncile pe care le va înfăptui, de plinătatea dragostei ce o va dărui altuia și de răspunsurile cu care va fi răsplătit preaplinu-i sufletesc. Simțire poetică, gând și cuvânt ager Valeria Grosu are, deschidere spre comunicare, caracter – la fel”.

Peste ani, parcă luând între paranteze un destin de creație, Mihai Cimpoi în „O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia” notează că Valeria Grosu scrie „un jurnal liric, meditativ, întrebător” (Liviu Damian), transfigurând un timp ce curge încet, timp al ninsorilor domoale, al ninsorilor cu privighetori, al dragostei albe, într-un cuvânt al „sufletului călător” dintr-o ființă în altă ființă. Poeziile din „Schimbarea la față” propun o viziune spiritualizată, înmuiată în taină și lumină divină, care se traduce – arghezian – în rugă, imn și psalm”.

Până la apariția volumului „**Schimbarea la față**” (1990) poezia Valeriei Grosu este totalmente neglijată de critică. Poeta ar fi avut „nenorocul”, remarcă Andrei Țurcanu, să debuteze editorial într-un timp cu Renata Verejanu și Elena Vicol și – dintr-o inerție optică – reflexele negative din plachetele de versuri ale ultimelor două autoare au trecut mecanic și asupra liricii din *Chip și suflet*”.

Valeria Grosu venea cu o cultură a scrisului elevat, sensibilitate și prospețime necontrafăcută. Foarte firesc și neașteptat de inedit, în viziune, este poemul cu statut de artă poetică, expresie a consubstanțialității eului cu forțele obscure și vegetative, statornice și vremelnice ale ființării, ale continuității în creație: „Iată-mă, vin,/ din noapte, din marmură,/ dintr-un descântec,/ din piatra de temelie,/ din petala de nufăr,/ din văpaia ochilor cucuvelei,/ din sihastrul cântec al cucului./ Iată-mă, vin,/ vin din candoarea fântânilor adânci,/ din perfuzia mării/ în înseninarea-i din zori de zi./ Vin cu talazurile,/ cu licuricii,/ cu peșterile,/ cu vulcanii și cu zăpezile,/ cu pruncii din sângele meu./ Vin și aduc taina mea” („Iată-mă vin”).

Antropomorfismul poetic „răsturnat”, chiar dacă nu e unul programatic, poate fi conceput și ca o replică la poezia confrăților de condei. Proiectarea eului în elementele lumii înconjurătoare, a vegetației luxuriante, devenise un poncif în poezia generației „ochiului al treilea”. Instinctul vitalist, puternic pronunțat ca la N. Dabija, conferă plachetei de debut un aer de dulce euforie prezent pretutindeni, și mai cu seamă în poezia erotică a vârstei adolescente.

Taina, înțeleasă ca un criteriu fundamental al poeticității, în spirit neoromantic, blagian, stă la temelia nașterii unei lumi noi, aflate între vis și realitate: „Vivaldi, concert la minor - / balansez, învăț să merg ușor,/ să mă ridic în spicul ierbii/ și iarba – să nu se îndoie,/ și nu e în vis./ Iată fluturii, găzele, nourii, umbra mea/ și cea de o clipă a păsării -/ fiecare duce cu sine un glob de pământuri,/ ape, văzduhuri,/ fiecare ține pe umerii săi nemărginirea/ și iarba nu se îndoie. Înseamnă/ că aș putea și eu să merg ușor,/ să mă destram până la transparență/ și să mă adun într-o rocă,/ prin care nu se vede,/ și, totuși,/ iarba ar rămâne neclintită sub pașii mei./ Vivaldi, concert la minor -/ balansez, învăț să merg,/ istovitoare pregătiri de zbor fără aripi,/ zbor pe spicul ierbii,/ zbor de polen din stamină în stamină/ până la rădăcina din care am înflorit -/ vreau s-o văd, să mă aplec peste tentaculele/ ei albe, neștiutoare,/ să cobor și să n-o ating,/ s-o las netulburată în împlinirea ei,/ în trecerea ei de miraj prin toate timpurile./ Vivaldi, concert la minor -/ balansez, învăț să merg ușor,/ deprind echilibrul” („Vivaldi, concert la minor”). Poemul anticipează motivele obsedante ale deprinderii echilibrului, un echilibru al fachirului balansând pe ață. De acum încolo deprinderea echilibrului devine o obsesie fundamentală. În plan imagistic, antinomia „chip - suflet” generează la rândul ei multe

altele: „viață - moarte”, „materie - spirit”, „natură - divinitate”, „îngeresc - diavolesc”, „dumnezeu - om” etc.

Sensibilitatea poetei rămâne, într-o anumită inerție, tributară muzicalității sonore și repetiției ritmice: „Și cânta fetița ceea/ În castelul ei de nuc:/ - Toate vânturile, toate,/ Toate ție și le-aduc!// Și cânta fetița ceea/ În castelul ei de nuc:/ Să mă clatini, să mă legeni,/ Să m-adormi ca pe un prunc!// Și cânta fetița ceea/ Către zarea ce-asfințea:/ Chiar de ești o dumnezeie,/ Eu voi fi stăpâna ta!” („Și cânta fetița ceea”).

Personajul poetic, dotat cu o acută percepție senzorială, balansează între antinomiile sale existențiale, recurge la o poveste de călătorie în lumea liliputanilor, schimbând viziunea gravă pe gestul ludic: „Sunt un colos aici,/ și talpa mea – prăbușire de munți/ peste aceste întinse imperii de găze,/ și ușoara mea respirație -/ niște uragane dezastruoase,/ care smulg acoperișuri și aripi,/ și orașe clădite de veacuri./ Dar mă aplec peste tufa de lucernă,/ o resfir cu mâinile mele/ de monstruoasă ființă,/ mă uit cu ochiul meu de ciclop:/ vaca domnului trece,/ legănându-se sub povara/ chipului calm în roșu-negru/ de pe spinarea ei,/ buburuzele nasc mereu/ rânduri de arpioare străvezii,/ furnica rostogolește/ dintr-o prăpastie în alta/ pietroiul unei fărâmituri,/ cărbăbușul dormitează în pragul casei sale.// Nu s-a întâmpat nimic,/ e mijloc de vară,/ e pace” („Sunt un colos aici”).

Poemul, raportat la societatea umană, poate fi lecturat ca expresie a fricii, a dezastrelor monstruoase în sistemul totalitar. Într-o altă cheie, aflăm aici o fină parodie a gigantismului, proliferat gratuit și lamentabil în transfigurarea mult trâmbițatului „om nou”. În confesiunea „Mă duc să văd ogoarele” starea de suflet nu e mai puțin confuză: „Mă duc să văd ogoarele, seara,/ și de fiecare dată îmi pare/ că m-am pornit de cu zori/ și am ajuns când depărtările fumează./ Zic am ajuns, fiindcă mă opresc/ pe creasta de deal, unde mă împart egal/ cerului și pământului/ și lumii care începe să cânte/ din buciom atunci./ Sunt aici, sunt acolo,/ sunt pretutindeni;/ sunt acel ce vine,/ sunt și acel ce pleacă,/ mă desfată întunecimea brazdei,/ mă strivește liniștea/ și eu tot întreagă rămân -/ eu și bucuria mea,/ eu și pacea sufletului meu” („Mă duc să văd ogoarele...”).

Relația antinomică între „chip” și „suflet” revine în multe alte paradoxuri nu numai la nivel de structurare a materiei poetice a volumului, dar și la nivel de expresie: „Sunt sugaciul/ și sunt/ bătrânul de o mie de ani, totodată” („Cunosc acest cântec”), cu alte cuvinte, o poezie obedientă în fața convențiilor romantice, centrată pe un cult al antitezei, confirmat și de titlul volumului.

## 2

După o lungă tăcere apare cel de al doilea volum, „Ninsori cu priveghetori” (1988), rămas și acesta fără ecou. Toate cele trei cicluri, „Zicerea pământeanului”, „Ninsori cu priveghetori” și „O priveliște albă, un brâu albastru”, evocă timpul și spațiul copilăriei: „Satul meu, străjuit de salcâmi/ Și de nuci – oșteni mai bătrâni./ Luna în crengi, scut de aramă,/ Iar mareșali – tată și mamă” („Satul meu, jinduită pradă”). Poeta se lasă pradă „fulgurii de șoapte” și închină cuvânt de laudă poetului anonim: „Stihiile lumii: apa, focul, ninsorile/ Îmi sunt de la o vreme care de căpătâi./ E zi, e noapte, citesc în ea scrisorile/ Poetului celui dintâi” („Celui dintâi”). Universul imaginar e populat de oamenii din sat: „Mi-s atât de dragi oamenii satului meu pe-nserate/ Când se întorc acasă de la

câmp,/ Fețele lor obosite parcă-n aramă veche sculptate,/ Parcă neștiutoare de spațiu și timp” („Oamenii satului meu”).

Modelul idilic e proliferat în toate ce vede cu ochiul amintirii, fascinat de unicitatea landşaftului rustic peste care tronează pacea și greierul înnebunit de cântare: „Nici munți cărunți, nici lunci cu iarba înaltă,/ Nici codru la margine, nici marea, nici ea./ Doar un greier înnebunit de cântare/ În Sofia mea.// Doar luna bătrână lângă iazul lui Iancu/ în bobi de rouă vă poate da:/ E dor, femeie. E pace, bărbate./ E Sofia mea.// Doar câmp de mătase, doar drum șerpuit,/ Doar floare de mac la cap să vă stea,/ Când negura fuge din Calea Lactee/ În Sofia mea.// Și doar „bună ziua” și doar „sănătate”,/ Doar „pace pe lume”, doar pace, doar ea./ Și greieru-acela nepotolit în cântare/ În Sofia mea” („Sofia mea”).

Rar de tot, echilibrul sufletesc e descumpănit de înaintarea civilizației, timpul adamic al copilăriei e periclitat de invazia „lutăriilor” simbolice, prefigurând golul sufletesc ce amenință noua civilizație: „Pe lunca roasă de iarbă/ Lutăriile înaintează, viitoarea civilizație./ Cailor le năpârlește/ Până și numărul/ De inventariere.// Poeții din veacurile trecute/ Li s-ar fi părut monstruos/ Numele lor – o cifră/ Arsă în carnea lor/ Până la os.// Iar noi, ce vom deplânge,/ Noi – în mituri încă centauri?/ Jumătatea falnicului nostru trup/ rătăcind prin coclauri,/ Ori licărul adânc al sufletului/ În ochii lor chinuiți...// Ferice de pasărea care zboară,/ Ferice de caii nepotcoviți” („Caii”).

Poanta cu „pasărea care zboară” și „caii nepotcoviți” sugerează drama existenței ființiale într-o societate închisă, o idee reluată în unul dintre cele mai inspirate poeme ale volumului: „Lună plină, biet felinar demodat./ Urcând pe cer bătrânește, cuminte./ Doar eu îți văd ochiul înlăcrămat/ De vânt și aduceri aminte.// Doar eu te știi de pe când aveai/ Nărav de fiară nepământească:/ Aici dulce și tandru adulmecai,/ Dincolo totul ardea ca iasca.// Dezastru lăsați pe câmp. Și rubine./ Apoi sătulă de jocul acela nătâng/ Coborai vinovată pe prispă la mine/ Să mă iscodești de ce plâng.// Umbletul tău mătăsos îmi alina/ Singurătatea neștiutoare, frica de noapte./ Lună plină, copilăria mea/ Roșie, clară, sălbatică/ Pe muchia zării pășind lunatică” („Lună plină, copilăria mea”). Singurătatea neștiutoare, frica de noapte, copilăria roșie, pășind lunatic devin ușor ambigue, evazive, dar și exemplare în planul fuziunii spiritului cu materia.

### 3

Cu „Schimbarea la față” (1990) se suspendă timpul copilăriei și se prefigurează unele metamorfoze în conceptul de poeticitate, însă adevărata schimbare la față (în contextul poeziei precedente) se produce totuși în volumul următor. Deocamdată, acestea se fac evidente în câteva poeme – „Trinitatea lupului”, „Punctul de vedere al mierlei” și în ciclul de 14 poeme din „Schimbarea la față” – poeme care o consacără drept o „eretica” a generației „ochiului al treilea”. Ciclurile, trei la număr, ar avea potențialitatea unei construcții simbolice, evocând unitatea divinității revărsată, contopită cu lumea.

Poeta e permanent în căutarea echilibrului ființial, un echilibru tulburat fără încetare de presentimentul lunecării în abis, survenit după despărțirea de copilărie: „Tot mai aproape de pământ mă las/ În toamnă lunecând cu înfiorare...” Precaritatea existenței umane este ideea obsesivă în ciclul „Îmblânzirea izvorului”. Lupta cu umbra, într-o viziune antropocentristă sau panteistă, se transformă în alte umbre: de pom, de lebedă, de ulți-

mul mânz sălbatic (un motiv mai vechi al libertății) etc. Totuși, o umbră care va rămâne atât de invidiată: „Cândva umbra mea se va răzvrăti,/ Se va opri în loc îngândurată:/ De mâine, umbră de pom voi fi,/ Umbră de pom cu umbră de frunză împovărată.//... De mâine voi fi o umbră atât de însingurată/ Încât o voi invidia pe cea gudurându-se la picioare” („Triptic cu umbră”).

Ea scrie în apărarea lupilor, a ochilor plini de ură, a năpăstuitului de glorie etc. Scrie în apărarea argumentelor la judecata de apoi: „Eu scriu în apărarea Vechiului Testament/ Care îmi bate mereu obrazul./ Eu scriu în apărarea ultimului argument/ Al vieții, când o să-mi sune ceasul” („Ultimul argument”).

Valeria Grosu are un feeling deosebit al peisajului autumnal, dar chiar și „în grădină” intuiția afectivă îi deșteaptă imaginea apocalipsei: „Iz de apocalipsă în grădină” („Toamnă”). Hipersensibilitatea e copleșitoare: „De-alinătoare lucruri sunt rănită/ Mai arzător și mai fără cruțare./ Ca o secure-n pieptul meu înfiptă/ Luna, în crengi de plop, mă doare” („Mă dor prietenii”). Un dramatism istovitor domină peste lumea ei interioară:

„Ca-ntr-un fachir ce eram  
Infailibil, cu flacăra-n gură,  
Lovește în mine raza de lună.  
Dar curge sânge din zgârietură.

Atacabilă sunt și pentru picul de rouă,  
Pe care nu-l pot trece înot.  
Și nici firul de nisip din cerul gurii  
Să-l preschimb în perlă nu pot.

Popul din geam rafale turbate lansează,  
Dar nu mai sunt știutoare de graiuri străbune.  
Ca pe-un fachir, atunci când cortina se lasă  
Șerpi îmblânziți așteaptă să se răzbune”.  
(„Criză”)

„Textul lumii” fuzionează cu textul biblic, mitic sau livresc. Viața e ca un spectacol și, când „cortina se lasă”, ea este amenințată de șerpii lui Laocoon, trăirea e un „continuu scurtcircuit”, un „râu întors din revărsare”; ea stă „ca în adânc de mare” sau, dimpotrivă, zădărnicia existenței e reclamată în poeme ca „Sisif”, „Dedal”. În ultimă instanță, viața e un „Cerc rotitor, cerc rotitor/ De-un veac și de-o clipită” („Osie”), toate aceste motive sunt preluate și esențializate încontinuu. Într-o altă rescriere, de exemplu, locul șerpilor (ca simbol al răului imanent) îl ia Leviathanul.

Ciclul al doilea, „Schimbarea la față”, inserează 14 poeme cu îngeri și erezii: „Îngerul de luni (singurătății)”, „Îngerul de marți (îndoieli)”, „Îngerul de miercuri (judecăți)”, „Îngerul de joi (osânde)”, „Îngerul de vineri (amânări)”, „Îngerul de sâmbătă (disperări)”, „Îngerul de duminică (infailibila iubire)” transcriind patimile și hristoitia eului poetic



în „partea de trup și partea de duh” programatic anunțate încă în „chip și suflet”, dar un suflet devenit sceptic acum.

Antiteza între infailibilitatea dumnezeiască și firea omenească stă la temelia psalmilor. În spațiul timpului de tranziție se răscolesc „ereziile tunătoare”, se confundă „rana cu răsăritul de soare”, se încearcă a omeni „sabia-n teacă”, se exaltă „tragicomediile sentimentale”, se pângărește cimitirul, mâinile sunt de „sânge până la coate”, „goană oarbă după vânt”. Spovedaniile personajului liric în fața lui Isus Cristos au ceva din imprecățiile argheziene: „La fel și sângele meu zvâcnind dureros/ Vechea, oarba forță își strunește/ îngrețoșat de stârvurile fierbând viermănos./ Eu nu sunt ca tine./ Eu judec omenește!// Și-oricât de tare-i în mine credința/ Și-oricât de bun i-adăpostul ce-mi dai,/ Pentru că-i lași să-mi pângărească părinții,/ Voi cârti! Voi huli! Pleacă, hai!” („Îngerul de sâmbătă”). Apostrofarea, ca gest eretic, e un alt însemn ce prevestește și el „mierea” asociată cu învățătura celui răstignit.

Saltimbancii istoriei se dau în spectacolul clarului de moarte: „Saltimbanci balansând pe-o ață/ În hohotul dedesubt, sau de mai departe.../ Stăpânim suveran o vâlvă de ceață/ Orbecăind înspre un clar de moarte, Singuri fiind de fapt fiecare/ Cu îngerul său păzitor/ Care la înălțimea funiei întinse încearcă să zboare/ Și e total lipsit de umor.// Sfârâie sfoara în nevăzuta dogoare/ A infailibilului îndrăgostit/ Așternându-ți, vai, sub tremurânde picioare/ Incandescentul lui infinit” („Îngerul de duminică”).

Sentimentul neantului, spaima de moarte sunt succedate de „bunavestire”. Și cercul s-a închis deschizându-se într-o altă dimensiune existențială. În cel de-al treilea ciclu, „Cuvânt către înfometatul de pâine”, poezia e înecată în proză, defavorizată de psalmodii ca acestea: „Trebuia, vezi Doamne, să vin în fața ta cu îndoieli și nu le aveam. Trebuia să cer să-mi dai, să-ți scuturi și peste mine mana cerească și nu se putea” („Psalm”).

## 4

Experiența intimă a poetei se decantează firesc în „**Miere eretică**” (2002). Volumul excelează prin rescrierea pe nou a obsesiilor răvășitoare, esențializându-le, și plăcerea „textualistă”, evidentă în „Schimbarea la față”, capătă aici un caracter reconfortant. Placheta are 40 de poeme, debutează cu „Cine ești?” și se încheie cu „Mai sunt”, constituind mierea și firea substanței inițiatice.

S-a afirmat că poezia ei urmează calea anevoioasă de la persoana a doua singular (acel *tu* al tuturor corespondențelor) la propriul *eu*, între „Cine ești?” și „Mai sunt”. O schimbare la față a pronumelui personal. La prima vedere, deranjează erezia/ necredința în convențiile și canoanele moderniste. Paradoxal e modul în care a fost concepută arhitectonica întregului. Contrar logicii moderniste, arta poetică e plasată către sfârșitul călătoriei inițiatice, simbolismul căreia se rezumă la căutarea adevărului. Iată de ce o cheie de înțelegere a acestui periplu în spațiul sinelui se află în poemul „Sens invers” cu revelația umbrei înfiorate, o obsesie cutremurătoare a poetei: „Întorc capul în spaimă și-mi văd/ umbra/ Răsucită și ea brusc, ca și cum/ tresărind,/ Ca și cum ar fi cineva în/ urma-i./ Cineva la fel de irezistibil înfiorat/ Uitându-se peste umăr în orbitele/ goale/ Ale nevăzutului/ brusc rostogolindu-se în șir rulant/ De alarmate semnale./ Dar trebuie să existe undeva un/ sfârșit,/ Unul, la capăt, oprit ca mine din mers,/ Odată ce începe

sensul invers”. Alt indice al necesității unei lecturi inverse s-ar afla în ecourile din poemul „Alergare în cerc”:

„Cercul în care alerg ca și cum nu există.  
Este zi și noapte ziua și noaptea  
interminabila ultimă sută de metri  
voința de a te lăsa siluit de regulile ei  
umbra-ți fugind diformă  
proiectată la fel pe aceleași porțiuni de distanță  
luarea de la capăt a ungherelor  
spre care cotești în goană  
oglindea rezonanța ei de sticlă pisată  
în încheieturile ființei tale din carne și oase  
somnia vasta sală de antrenament  
plină de ecouri”.

Ecourile de la sfârșitul acestui poem, consideră poetul Em. Galaicu-Păun, tot el redactorul și recenzentul cărții, ar fi și „o sugestie de a citi poezia «în oglindă», de la cap la coadă (singurul punct se află chiar după primul vers, ceea ce vrea să însemne că acesta ar putea fi la fel de bine și ultimul). Or, principiul «clepsidrei» funcționează și la nivelul întregului volum... Alte corespondențe „răsturnate” sunt lesne de stabilit, la o recitare - în sens invers - a volumului”.

Într-o nouă definiție metonimică, poezia e un „stres de cuvinte, eșuat și divin”, e mierea eretică scursă de pe crucea de răstignire, o cunoaștere mistică, hărțuială între mare și vânt, o picătură inițiatică de rouă în bezna crescândă, e cântarea cântărilor pe muchia abisului, în definitiv, un posibil înec pe loc uscat, o imprevizibilă eșuare:

„Dând cu capul în zid, pentru a ne trezi  
Într-un vis înșelător ca mâna caldă a unui asasin,  
Ne-am întrebat fiecare: ce este, ce-o fi  
Acest stres de cuvinte, eșuat și divin?”

Scursă de pe crucea de răstignire, această miere eretică,  
Această hărțuială sadică între mare și vânt,  
Această picătură de rouă în bravadă bezmetică  
Sulițe suave zvârlind în bezna crescând.

Aceasta cântare a cântărilor pe muchia abisului,  
Acest Hercule grăjdar, în sirenă deghizat,  
Acest stupid de posibil înec pe loc uscat

Despre care nu știi nimic  
Intrând în panica scrisului”.

(„Ars poetica”).

Antinomiile, aparențele și esențele definesc existența în dimensiunea ei tragică și sublimă. Panica scrisului este, de fapt, panica vieții în fața necunoscutului. E și în acest poem o întoarcere la poetica din tinerețe, bazată pe principiul inversării, ilustrat în „ars poetica” („Iată-mă vin”) din „Chip și suflet”. Paradoxul cu antropomorfismul „răsturnat” e substituit prin paradoxul răsturnării construcției întregi.

Volumul ar fi o sinteză a unei noi inițieri în ale existenței. Un poem e selectat din „Ninsori cu priveghetori”, iar alte patru, din volumul următor. Tocmai „Trinitatea lupului”, care ar constitui partea eretică a noului volum, e preluată totuși din „Schimbarea la față”. Altcva e că aceste poeme se înscriu organic în noul volum, transfigurând obsesiile ei definitorii. Dar atât infern și apocalipsă găsim doar la Andrei Țurcanu.

Em. Galaicu-Păun observă cu perspicacitate: „Singura dată când autoarea înclină balanța de partea naturii, aruncând în aer fragilul echilibru al axei de coordonate în formă de cruce, o face în „Trinitatea lupului”, poem absorbit de volumul de față ca un ritual dacic într-un scenariu creștin. Versurile gălgâie de vitalitate, dar și de o nespusă tandrețe („Doarme câte un lup în fiecare copilărie” - cine dintre cei crescuți la țară cu poveștile bunicii nu a vibrat, citindu-l?); ferocitatea se stinge în grația fiarei, la fel cum prinde „să se trezească gingaș sub sârma fioroasă/ Instinctul regnului, de continuitate”. Este, fără doar și poate, una dintre cele mai frumoase poezii ale Valeriei Grosu, care, în economia cărții, acoperă partea „eretică” a mesajului.

Indiscutabil, autoarea tinde către un model matematic al lumii artistice. Sunt și alte indicii care trimit la ideea unei construcții echilibrate. În „Cine ești?” aventura inițiată demarează în noapte și ia sfârșit „în zori.” care „pupă noaptea înrouată” (Mai sunt”), odată cu acestea unele poeme, cu încărcătură simbolică, nu și-au găsit formula scontată. („Îngerul de miercuri” și „Îngerul de vineri” se află în apropierea imediată, având cu totul altă logică în arhitectonica volumului precedent)

Și totuși volumul „Miere eretică”, fie chiar și cu un oarecare limbaj vetust, ilustrează efortul (e adevărat, cu întârziere) de conectare la fluxul noii poezii din Țară.

OXANA GHERMAN  
Institutul de Filologie al AȘM

RECEPTAREA CRITICĂ A ROMANULUI  
*VIAȚA ȘI MOARTEA NEFERICITULUI  
FILIMON SAU ANEVOIOASA CALE  
A CUNOAȘTERII DE SINE*  
DE VLADIMIR BEȘLEAGĂ

ABSTRACT

This article draws up a general review of the critical evaluations referred to the novel *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* by Vladimir Beșleaga. The main problem lies in the ineffective critics' attempts to access the hermeneutical world of this modernist novel with mostly traditional literary tools, i.e. from a monological point of view. The author proves that a more appropriate pattern of approaching such a complex narrativity can be enabled only by a dialogical perspective.

**Keywords:** monological interpretation, narrative techniques, labyrinthine syntax, identity crisis, inner world, tragism, polyphony of voices, dialogical perspective.

Romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* face parte din „literatura de sertar”, un fenomen aproape inexistent în spațiul dintre Nistru și Prut în anii regimului totalitar. Modernitatea romanului era atât de neașteptată și inedită pentru literatura de comandă, încât a pus în situație penibilă pe prietenii și colegii săi de breaslă. În fața „omniprezentei cenzuri” prozatorul a avut parte de mai multe surprize puțin plăcute, chiar dacă el avansase în ierarhia conducerii Uniunii Scriitorilor.

Odată cu „perestroika” lui Gorbaciov în revista „Nistru” (1987, nr. 8) apare romanul după 18 ani de suplicii și umilințe. În ontologia romanului Mihai Cimpoi intuia o „spargere a tiparului inert al alb-negrului” din literatura vremii. Criticul, polemizând subtextual cu concepția „omului nou”, remarcă exact: „Numai omul care se autoobservează și se întrebă asupra faptelor este un om deplin. Nevoia de a-ți examina faptele este un imperativ etic al timpului nostru.” [4, p. 148]. O analogie interesantă stabilește criticul între *Viața și moartea nefericitului Filimon...* și mitul despre *Meșterul Manole*, fiind sigur că la baza romanului stă motivul cunoașterii și al jertfei pentru cunoaștere/creație:

„Cunoașterea se cere plătită: cu trăiri, frământări, cu prețul – chiar – al propriei vieți. Ca să obții împlinirea (ca om, muncitor, creator), e nevoie de jertfă, și în acest sens ni se pare indiscutabilă retopirea în substanța cărții a mitului Meșterului Manole.” [4, p. 148]

Există o interdependență între noțiunile cunoaștere-identitate-creație-jertfă. În primul rând, concepția scriitorului despre creație este percepută ca o descoperire a propriei identități: „De ce scriu? Cel mai scurt răspuns ar fi: pentru că nu sunt în stare să spun altfel ce simt și gândesc, dar dat fiind că actul scrisului este pentru mine o condiție a existenței – și, îndrăznesc a crede, una fundamentală – voi încerca să fiu mai explicit. Deși... e ca și cum ai vrea să înțelegi până la capăt de ce ești așa cum ești (*nosce te ipsum!*) sau dintr-o mie de voci s-o identifici pe a ta.” [3, p. 59] Și apoi, ca și pe Filimon, pe creatorul acestuia cunoașterea l-a costat scump; mitul sacrificiului capătă, în cazul dat, o valoare integratoare despre care merită a se discuta. Însă această abordare mitocritică devine posibilă abia după 1987, pe când romanul fusese scris între 1969 și 1970.

Complex, ambiguu, cu o sintaxă capricioasă și un conținut dens, apariția pe atunci a romanului ar fi fost de mare efect, cu impact benefic nu numai asupra destinului de creație a scriitorului, dar și asupra prozei basarabene. Din păcate, în acel context politic al opresiunii și restricțiilor, șansele lui erau egale cu zero. Dacă *Zbor frânt* a depășit oarecum obstacolele cenzurii, ajungând în mâna cititorului la scurt timp de la redactarea lui, apoi *Viața și moartea nefericitului Filimon...* a avut o cu totul altă soartă. De remarcat că aceste două romane au fost concepute ca un tot întreg. Titlul inițial al romanului era *Noaptea a treia*, adică, o continuare a celor două „nopti de groază” trăite de protagonistul din *Zbor frânt*. Coeziunea lor constă în aceeași imagine asupra lumii și existenței umane; în modul în care „poemul tragic” vine să completeze suspensiile lăsate de metafora zborului frânt. Astăzi realizăm că, prin esența lui, primul roman a anunțat fatalitatea celui de-al doilea. Cel puțin autorul prevăzuse o asemenea situație: „... la un moment dat am avut intuiția clară: cartea aceasta nu se va publica, cartea aceasta nu are sorți de a vedea lumina tiparului. Parcă aș fi văzut acest verdict al destinului scris cu majuscule pe ecranul minții mele.” [3, p. 264] Nici nu putea să fie altfel. *Zbor frânt* este unul din seria de romane aluziv-evazive, poate chiar subversive, pe când *Viața și moartea nefericitului Filimon...* e o operă de disidență.

Unii s-au văzut neputincioși în fața textului impenetrabil, declarându-l „o taină încuiată cu șapte lăcăți” [3, p. 267]. Și pentru a evita orice risc, au respins romanul fără prea multe explicații. „Sentința” a fost următorarea: „Eroii romanului... niște măști sau hiperbole... sunt scoși în afara timpului și spațiului, iar reflecțiile lor iau forma unor coșmaruri de proporții uriașe... Autorul se lasă în așa măsură dus de valurile hiperbolei și coșmarului... narațiunea lunecă... spre un fel de aberație delirantă. Tendința autorului spre o totală... renunțare... de a crea chipuri artistice... individualizate ține de domeniul experiențelor înguste de laborator” [3, p. 267]. În concepția recenzenților (adepti ai ideologiei oficiale), „eroi” puteau fi doar muncitorii demni de medalii și onoruri, iar nu cei care se consideră ratați și își caută cauzele eșecului; literatură nu poate constitui o realitate plină de „coșmaruri”.

Haralambie Corbu sugera autorului „spargerea închistării” romanului prin introducerea „cu mai multă îndrăzneală” a „realismului psihologic, a realelor raporturi dintre

cauză și efect... căci nu pot fi discutabile probleme mari umane fără cursul istoriei și cursul vremii” [3, p. 267]. Aceste limite impuse nu erau decât niște reguli de joc pe care romancierul n-a putut să le respecte, jocul de-a societatea ideală.

Cazul a avut consecințe regretabile asupra evoluției artistice a lui V. Beșleagă. Cu mulți ani mai târziu scriitorul declară cu ironie, dar și cu durere, că posibilitatea sa de ascensiune în creație „a fost distrusă de către satrapii ideologiei totalitare, distrusă prin respingerea cărții *Noaptea a treia* în cadrul revistei *Nistru*, în frunte cu «marele» poet sovietic Emilian Bucov, și prin împingerea ei definitivă în afara publicității pentru mulți ani...” [3, p. 140]. „După această carte, care era a patra la rând după *Zbor frânt*, s-a produs o schimbare, o mutație în felul meu de a scrie, de a mă exprima. Cred că a fost rezultatul unui șoc, a unui șoc foarte puternic. Am trecut prin momente atât de grele, încât am ajuns să consider că existența mea nu mai are rost, fiind lipsit de libertatea interioară, de dreptul de a alege expresia, ideea, mesajul... Astea s-au întâmplat în anul 1971...” [3, p. 87] Astfel, romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon...*, creat pentru a deschide noi orizonturi în literatura basarabeană, a închis perspectivele propriului autor. Și Beșleagă, dar și critica literară, au vorbit despre un oarecare caracter profetic al acestei opere. Unor exegeți le-a plăcut să considere romanul drept carte de sertar, dar s-a impus și opinia mult mai plauzibilă, că „romanul nu a fost scris pentru sertar” și că „nici nu am avut cu adevărat o literatură de sertar” [1, p.77].

Chiar și peste 17 ani, specificitatea romanului *Viața și moartea nefericitului Filimon...* a creat dificultăți în analiză și interpretare. Prima problemă cu care s-a ciocnit exegeza literară în cercetarea lui a fost imposibilitatea de a-l încadra într-una din categoriile cunoscute. Cele dintâi mențiuni în acest sens le face tot Mihai Cimpoi, care consideră că avem de a face cu o variantă a romanului de analiză. În opinia acestui critic redutabil, textul romanului nu presupune o analiză obișnuită a faptelor, ci una psihologică, una care poartă, concomitent, trăsăturile unui proces judiciar: „În cazul singular la noi, al *Vieții și morții nefericitului Filimon...* romanul de analiză erupe, se impune, își creează făgașul în mod autoritar. (...) Prozatorul renunță la descrierea faptelor în favoarea analizei, înțeleasă ca proiectarea agitată a lor pe ecranul intens luminat al conștiinței.” [4, p. 147] Întrebările care răscolesc conștiința și pătrund în inconștient transformă narațiunea într-un „proces cvasijudiciar”, prin care se scrutează împrejurările care au cauzat situația dificilă a protagonistului. Analiza ia forma unui „examen etic”, care vizează mai mult relațiile lui Filimon cu celelalte personaje, decât acțiunile lui. Detaliile remarcate de Cimpoi vădesc apariția unui nou tip de roman în proza basarabeană.

Tot în acest sens, Ion Simuț afirmă că romanul „e de o virtuozitate a analizei psihologice, din categoria manolesciană a ionicului. Regăsim în construcția lui aproape toate elementele care definesc specia: autoscopia, subiectivitatea explorării interioare, fragmentarismul confesiunii, identificarea dintre narator și personaj, relativismul psihologic, frustrarea socială, dependența dezvăluirilor de meandrele de adversitate dintre personaje, reflecția stăruitoare despre identitate.” [4, p. 104] Criticul recunoaște în calitățile romanului „un foarte bun exemplu al ionicului basarabean.”

Interioritatea acțiunilor și conflictului, analiza variatelor fapte de conștiință a determinat pe unii cercetători să considere că *Viața și moartea nefericitului Filimon...* este

un roman psihologic. Argumentele sunt diferite. De exemplu, Ana Ghilaș ajunge la următoarea constatare: „În acest roman al lui Vladimir Beșleagă se manifestă conceptul psihanalitic freudist privind personalitatea umană ca rezultantă dinamică a celor trei niveluri psihice dispuse pe verticală: *sinele (inconștientul), eul (conștientul) și supraeul (cenzura morală, moralitatea, gândirea abstractă, logică)*. Autorul însă nu se limitează doar la psihologia abisurilor descoperită de psihanalistul vienez încă în anii '20 ai secolului trecut, ci valorifică și concepțiile psihanalistului C. G. Jung privind inconștientul personal, inconștientul colectiv și psihologia totalitarismului.” [2, p. 97] Aplicând aceste concepte, A. Ghilaș încearcă să demonstreze că *Viața și moartea...* este un veritabil roman psihologic. Ea își reperează opinia pe identificarea și interpretarea simbolurilor specifice (labirintul, pătratul, cubul, nervul, ochiul, culorile albastru, roșu, alb, cenușiu), a arhetipurilor psihologice (al mamei, al umbrei, motivului oniric al beznei și al căderii, gropii), care „denotă coborârea în sine a individului pentru a-și cunoaște eul său.” [2, p. 97] Elementul psihologic este, fără îndoială, fundamental în roman. El potențează perceperea diferitor straturi hermeneutice ale romanului prin prisma realității reprezentate în procesele și fenomenele de conștiință ale eroilor. Totuși *Viața și moartea nefericitului Filimon...* e mult mai mult decât un roman psihologic.

Cercetătoarea Felicia Cenușă consideră romanul drept o „ipostază polară a romanului psihologic”. Proba sa este că opera „ilustrează deformativ convențiile acestuia prin opulență arborescentă pe linia de aiurări netălmăcite și fantezism oniric de coșmar, asemănătoare practicilor textuale ale lui Faulkner și Beckett.” [4, p. 151]. Autoarea vrea să ilustreze că *Viața și moartea...* poate fi interpretat, de fapt, ca un roman de idei, făcând analogie cu romanele lui Dostoevski sau cu romanul-parabolă. Iată argumentele pe care le aduce: „Idea se identifică cu personajul și e absorbită în spațiul textului în forma parabolei. Astfel, vom depista în romanul lui Vladimir Beșleagă parabola fiului rătăcitor în lume, care și-a pierdut identitatea devenind criminal, parabola copiilor despărțiți de părinți și amenințați, din necunoaștere, cu incest; parabola tatălui amoral care își pierde pe rând copiii.” [4, p. 152] Tendința de infiltrare a parabolei în roman este caracteristică și operei altor autori basarabeni ai timpului, cum sunt V. Vasilache și A. Busuioc. Este vorba de o trăsătură a prozei moderniste, care utilizează ironia, sarcasmul și alegoria pentru a evidenția anumite aspecte de ordin etic, moral. Totuși la Beșleagă, parabola nu este mai mult decât un procedeu. Moralul este conturat mai clar de analiza realității oglindite în procesele conștiinței.

În același sens, Nicolae Popa identifică alte elemente ce țin de canonul modernist ilustrat în *Viața și moartea nefericitului Filimon...*: „Romanul (totuși roman), citit și înțeles ca atare, are valoare de unicat în literatura noastră dintre Nistru și Prut, fiind conceput și scris după toate regulile romanului modern. Cel puțin ezotericul, metaforic, dubla funcționalitate a frazei, fragmentarismul epic, imaginea ca pretext simbolic, oniric, amintesc cele mai răsunătoare modele – Sarroute, Joyce, Ștefan Bănulescu.” Remarcând relevanța în text a motivelor căutării, urmării, crimei, violenței, recenzența semnala trăsăturile unui roman de tip polițist. Pe lângă aceasta, obsedantele întrebări „Cine sunt? De unde vin? Ce datorii am de împlinit pe acest pământ?” îl determină pe N. Popa să ia în considerație și natura profund filosofică a operei la interpretarea ei.

Cu referire la tiparul modelelor universale există și opinia precum că romanul *Viața și moartea...* însumează caracteristici ale prozei faulkneriene: „Ca și Faulkner în romanul *Zgomotul și furia*, Vladimir Beșleagă prezintă cinematografic banda dublă a gândirii, sesizând atât gândurile conștiente, cât și cele secundare prezente în text în cadrul parantezelor.” [4, p. 157] În accepția dată, romanul este un stoc al stărilor de conștiință, al trăirilor interioare în raport cu realitatea extrem de confuză.

Sucesiunea diferitor fenomene și stări psihice fragmentează și refractă linia de subiect, este în toate acestea ceva ce amintește de „construcția fractală” a romanului. Fabula pulverizată în frânturi de discurs, în sintagme suspendate, în interjecții și replici reluate deschide spre o multitudine de posibilități de înțelegere a textului. O analiză a variantelor de reconstituire a fabulei (inclusiv versiunea autorului) oferă monografia *Vladimir Beșleagă, po(i)etica romanului* de Alexandru Burlacu. Pentru început, criticul comentează modalitatea de interpretare a lui Vlad Neagoe, una dintre primele apărute la momentul publicării. În constituirea istoriei, V. Neagoe pornește de la copilăria infirmă a lui Filimon – „măr al discordiei între părinți”, pentru a ajunge la ideea că „în roman e punctat și un proces istoric concret și consecințele lui asupra oamenilor. Concomitent, e și o cronică a epocii de stagnare cu o etică justițiară, cu o participare dureroasă la căderile noastre.” [1, p. 92] Pentru el, aspectul sociologic este determinant în abordarea textului.

Nicoale Popa prezintă fabula din altă perspectivă: „S-o luăm de la început. Filimon zace fără cunoștință la spital. Se dedublează. Dublura pornește în Satul Amintirilor. Mai exact, e o înaintare în paralel. Unul din el se vede înaintând pe sub pământ, prin galeriile carierei de piatră în care a lucrat el mai înainte și care duc sub casa Copilăriei lui...” El remarcă însemnătatea procesului de urmărire/căutare, a crimei, a încălcării de lege, a violenței etc. în reconstituirea unui posibil fir epic, elemente care provoacă, într-o lectură atentă, senzația de roman polițist.

Felicia Cenușă începe rezumatul fabulei cu relațiile dintre tată și fiu, în jurul cărora ar putea fi depănat firul epic. Al treilea personaj important este Cristina, consideră exegeta. Comportamentul și atitudinile acestor trei „epicentri narativi”, interdependența acțiunilor, consecințele lor, sunt trăite și retrăite de către Filimon. Astfel, în viziunea ei, „romanul e o comunicare din interior, din arheologia interioară a trăitului.” [4, p. 153] Această constatare o face pe exegetă să conchidă că „autorul nu lucrează cu caractere ca în romanul tradițional, ci cu conștiințe – în care se oglindesc caractere” [4, p. 157], așa cum procedează și William Faulkner.

Interesant e că V. Beșleagă, atunci când relatează fabula propriului roman, nu pune accent pe sociologie, dedublare, relația tată-fiu, sau alte aspecte cărora critica le-a acordat atenție, ci pe defectul interior sesizat de protagonist: „Eroul central, Filimon, ajuns la un moment crucial din viața lui, dragostea și căsătoria, își dă seama că nu e «om întreg». Această descoperire îl duce la concluzia că nu mai are rost să trăiască. Acceptă să moară. Dar mai întâi vrea să clarifice: de ce sunt așa cu sunt? Și atunci își amintește taina ce i-a spus-o acel Dionisie Oprea, studentul care a citit atâtea cărți, că «nervul cel mare pe care îl are fiecare om... te leagă de centrul pământului și de vârful cerului», iar el brusc descoperi că în el, acel nerv mare este rupt! De aici zbaterele sale tragice: de a afla când, cum, în ce împrejurări s-a întâmplat nenorocirea lui.” [1, p. 95] Imaginea „nervului rupt”



este substanțială la interpretarea textului, fiindcă pune accente filosofice, sociologice, politice etc., adică pe diverse perspective. „Nervul rupt” este o metaforă obsedantă și revelatorie, asemenea celei a „zborului frânt” din primul roman al lui Beșleagă.

De fapt, fiecare situație creată de realitățile textului are o anumită încărcătură hermeneutică ce contribuie la formarea unei viziuni de ansamblu. Critica s-a apropiat cu intermitență de unele aspecte ale „mecanismului de simbolizare”. S-a afirmat că studentul exmatriculat, „dar atât de informat”, e un exponent al „intelectualității eșuate”, imaginea „cu lacătul la gură” – foarte sugestivă cu referire la anumite momente istorice ale Basarabiei, dar și alte scene ar face din *Viața și moartea nefericitului Filimon...* „un roman politic”, „o antiutopie despre țara cea mai fericită”. [1, p. 96]. Multitudinea enunțurilor aluzive, cu tentă politică, dau dreptate unei asemenea percepții. Protagonistul, pornit în căutarea identității, e în conflict cu propriul părinte, adept al ocârmuirii, reprezentant al șefimii lipsite de scrupule și pline de importanță. Pozițiile lor sunt simbolice. Semnificația acțiunilor lui Fătu (schimbă numele lui Filimon, îi taie limba, bănuiește pe studentul exmatriculat care împarte cărți tinerilor etc.) este, în acest sens, ușor de presupus.

Cu referire la trăsăturile de roman politic ale operei, s-a pronunțat și I. Simuț, dar cu mai multă rezervă: „Vladimir Beșleagă estompează politicul și privilegiază existențialul, atenuază stilul de anchetă judiciară, în care existau roluri clare de anchetatori, naratori și victime, pentru a evita clișeele justițiarismului (vinovăția nu e de-o singură parte) și pentru a da astfel câștig de cauză scrutării interioare plutind printre cele mai neliștitoare incertitudini”. [4, p. 106]. Pe bună dreptate, interioritatea este elementul din perspectiva căruia se pot revela semnificațiile textului în profunzime. Dar, luând în considerație geneza romanului, adică impactul frontal al lui cu realitatea istorică, piste ideologice ale unor secvențe narative, dar și orientarea naționalistă (în sens pozitiv) a autorului, aspectul politic devine imposibil de evitat în interpretarea textului. De altfel, politicul este un criteriu care a condus spre înțelegerea operei ca expresie a dramei neamului basarabean: „Romanul, în latențele sale esențiale, e o operă de anticipație, o anticipare a *filimonizării* neamului, aflat în căutarea identității, a istoriei sale adevărate, o *punere în abis* a destinului nostru de înstrăinați.” [1, p. 116]. Despre o asemenea interpretare a romanului vorbește însuși Beșleagă într-unul din „dialogurile literare”.

Din cauza eterogenității lui interioare, romanul nu poate fi încadrat într-o tipologie, dacă facem abstracție de modalitatea manolesciană de clasificare. Opiniile critice sunt influențate de una din posibilele perspective de abordare, cea considerată dominantă, totuși de fiecare dată diferită. În acest caz, cea mai rezonabilă este accepția totalizatoare, care împacă contradicțiile, conform căreia *Viața și moartea nefericitului Filimon...* „e un roman total ce înglobează elemente ale convențiilor de diferit ordin într-un melanj baroc. Noul conținut de viață își căuta o formă nouă de expresie ce implică, la începuturi, o *ars combinatoria* a diferitor elemente din diverse metode artistice.” [1, p. 99] Complexitatea tipologică derivă din proprietatea cuprinzătoare a textului, el însumează într-un sistem ficțional diverse straturi ale realității.

Un alt aspect care a atras atenția criticii este specificul țesăturii narative. Dacă până la Beșleagă narațiunea romanescă era pătrunsă peste măsură de lirism, apoi el e cel ce aduce un roman căzut în cealaltă extremă, în tragism. E iarăși din cauza unei

divergențe de imagini asupra existenței: cea lirică e una optimistă, romantică, cu exces de pozitivism și afectivitate, cea tragică – realistă sau chiar pesimistă, obscură, în negativ, cea din care Vladimir Beșleagă și-a format un *credo*. Chiar cuvintele sale ne certifică faptul: „Întotdeauna am considerat că formula cea mai adevărată care exprimă totalitatea existenței umane, destinului omului, este anume genul tragic. Acest gen se prezintă drept cea mai mare descoperire a artei, întruchipând însuși destinul omului pe acest pământ...” [3, p. 153] La Beșleagă suferința este un motiv sau un straniu imbold de a scrie, chiar pare că scrisul pentru el are proprietăți terapeutice: „am scris numai când am avut un necaz, o durere, o suferință, o tragedie.” [idem]

În critică s-a pus accent pe această realitate. Ana Bantoș scrie un articol despre „vocația suferinței” romancierului. Exegeta evidențiază că la Beșleagă „suferința este convertită într-un instrument de cunoaștere”, ea este „tărâmul în care ființa umană este obligată să se mărturisească, pentru a afla repere morale, etice.” [4, p. 102, 103] Această predilecție pentru tragism este explicată prin condițiile sociale pe care le-a trăit scriitorul, prin inadaptabilitatea lui la normele regimului oficial. Cu referire la aceasta, Adrian Ciubotaru notează: „În opera unui scriitor se exprimă nu numai suferința lui personală, dar și suferința întregii comunități. Memoria și capacitatea de a da glas acestei suferințe stau la temelia moralei care determină valoarea istorică, dar și estetică, în ultimă instanță, a operei de artă. Acesta ar fi crezul fundamental al scriitorului Vladimir Beșleagă, pe care îl putem identifica atât în nuvelele și romanele sale, cât și în opera sa publicistică.” [4, p. 173] Circumstanțele istorice, sociale, politice, dar și cele intime, personale, i-a marcat opera totalmente.

Tragismul în romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon...*, anunțat de titlu și subtitlu, se amplifică în brutalitatea relațiilor dintre personaje, în comportamentele și situațiile violente, suferințele fizice și psihice ale protagonistului, tangența dintre destinul lui Filimon și destinul neamului basarabean, societatea (cât de actual) în decădere și viziunea labirintică asupra existenței pe care le comportă hermeneutica textului etc.

Mai cu seamă, destinul protagonistului, senzația lui de om neîmplinit și sentimentul culpei ce-l obsedează fac din el un personaj tragic. În această privință, a apărut ideea că, „într-un anumit fel, Filimon este un personaj de tragedie, trăind într-un prezent reductibil, prin cruzimea lui, la trecut, un trecut mutat în conștiința protagonistului, are un destin proscris, de care nu are scăpare decât prin moarte”. [1, p. 63] Al. Burlacu înclină să considere că Filimon are un nivel moral bizar, o conștiință specifică și în comparație cu protagonistul din *Zbor frânt*, care caută să fie „cuminte” într-o societate „aparent normală”, el preferă să moară. Astfel, tragismul lui Filimon e în natura ființei sale, e un tragism al opțiunii: „Tragicul, de esență existențialistă, e la urma urmelor, al realităților sociale, reflectate în conștiința protagonistului. Filimon decide să moară (alegerea morții sale e deliberată) pentru a-și afla identitatea, e aici și un substrat tragic ca act de opțiune” [1, p. 62]

Dimensiunea tragică a romanului capătă amploare prin situația nenorocită, fără soluție, a lui Filimon, *Viața și moartea nefericitului Filimon...* devenind poemul tragic al unei încercări de a stabili cauzalitatea degenerării.

Critica a identificat anumite substraturi mitologice în construcția personajului principal. De observat că tragismul existențial marchează cele patru mituri fundamentale

ale literaturii române. M. Cimpoi vede în condiția lui Filimon o ipostază a mitului cu Meșterul Manole, al suferinței, al jertfei pentru cunoaștere/creație. Iar Al. Burlacu face analogii între factura protagonistului din roman și personajul mioritic, considerând că Filimon, „o fire mioritică, supus unui fatum al destinului, are ceva obscur în matricea ființei sale, dar, deși crescut ca un mankurt, își sacrifică viața doar pentru a afla cine este el și de ce nu este un «om întreg»” [1, p. 101]. În prima percepție tragismul derivă din sacrificiul lui Filimon pentru a-și cunoaște adevărata identitate și cauza „nervului rupt”, iar în cea de-a doua – din imposibilitatea de a schimba ceva în mersul lucrurilor și în trecutul defectuos. Proprietatea elementelor romanului de a fixa conexiuni intertextuale este remarcabilă.

Natura ființială a protagonistului este neobișnută, șocantă chiar, în comparație cu toți eroii (cu adevărat „eroi”) din literatura perioadei. Tragismul existenței lui este dus până la limita dintre viață și moarte. Realitatea în care trăiește este întunecoasă, de coșmar. Filimon pare a fi o sumă de consecințe, o întrupare a unei serii de probleme și conflicte. Dedublarea „eului” său dă senzația unor proiecții de acțiuni și stări, unor imagini virtuale, care există doar ca potențiale, fără a se produce în realitate, în fapt. Iar faptul real (evenimentul) e baza literaturii tradiționale. Factura acestui personaj contrazice conceptul de „literatură” a timpului. Nu degeaba, când a recenzat romanul, H. Corbu îl învinuia pe autor de falsitate și exagerare: „Eroii romanului... niște măști sau hiperbole... sunt scoși în afara timpului și spațiului, iar reflecțiile lor iau forma unor coșmaruri de proporții uriașe...” [3, p. 267] Astăzi lucrurile se văd cu totul invers, literatura este mai aproape de realitate decât oricând. Artificiale („măști”) nu sunt personajele inadaptate, crizate, ratate, tragice, ci mai degrabă cele ce ilustrează unilateral, îngust, doar unele aspecte ale existenței. Filimon pune punct personajelor de romane „eroice” și didactice. În plus, privit ca exponent al unei colectivități, protagonistul, contrazice „luminoasa” imagine a societății timpului. Critica a fost receptivă la acest fenomen: „cu un erou ca Filimon, un ins anodin și insignifiant, Beșleagă dez-eroizează nu numai clasa muncitoare... el dezmente mitul despre fericirea unei societăți a noii orânduiri.” [1, p. 114] Acesta este efectul invers al unei literaturi constrânse de politică.

În *Viața și moartea nefericitului Filimon* se aprofundează concepția despre om din *Zbor frânt*. Isai e personajul care încearcă să se opună situației de trăi fără persoanele dragi și pornește în căutarea lor. Într-o lume a războiului el își are lumea lui, creată din tendința de a întări relații sănătoase de familie (are atitudine aparte față de mamă și bunel, pornește în căutarea fratelui dispărut). Dar peste un timp înțelege că acestea i-au fost zdruncinate. El rămâne un ratat, un inadapdat, cu o existență în suspans. La Filimon gravitatea situației se amplifică. Aceeași tendință de a reveni la familie (casa Cristinei) este irealizabilă. Relația cu tatăl este mai ostilă decât cu un străin, iar mama este doar o ficțiune. El însuși nu este un „om întreg”. Unicul lucru la care mai poate spera este de a afla cauza stării lucrurilor. În această ordine de idei, N. Popa contrazice opinia conform căreia romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon* pune problema cunoașterii de sine (așa cum este intitulat), fiindcă de fapt, în roman se elucidează mai mult împrejurările, faptele care au condiționat nefericirea protagonistului. Și în tot acest amalgam narativ, consideră N. Popa, nici nu contează atât răspunsul (care nu este nicăieri în text), cât procesul căutării.

Criza identității este consecința relațiilor nesănătoase în familie și societate, care au cauzat degradarea personalității. Ana Bantoș relevă ideea revenirii la trecut: „aflat în stare de decădere, omul trebuie să pună «os la os» și să se adune din patru colțuri ale ființei sale împrăștiate pentru a renaște. Personajele lui Beșleagă se reclădesc din așchiile trecutului la care revin pentru a se înțelege pe ele însele.” [4, p. 103] În acest mod, în roman nu contează atât faptele, cât cauzalitatea lor morală, fiecare personaj reprezentând un spectru de probleme de conștiință.

Celelalte personaje, la fel, au o soartă pe cât de stranie, pe atât de complicată. Nichifor Fătu este o ființă jalnică, care își duce viața conform instinctelor și principiilor de supraviețuire. El trăiește mai „exterior” decât ceilalți. Într-una din accepții, el e un „model” al demnitarilor fals eroizați ai societății. Lipsit de morală, își face propriile reguli de existență. Chiar și fiul lui este un rezultat al propriilor vicii. Cristina, sora lui Filimon, este presată și ea de obsesii, chinuită (simbolic) de surparea casei în care trăiește. Dionisie Oprea este un student (sugestiv) exmatriculat, dar în puterea căruia a fost să schimbe radical viața lui Filimon. Toate aceste situații cer o explicație pe care trebuie s-o găsească, de fapt, cititorul. I. Simuț se expune asupra naturii specifice a personajelor lui Beșleagă în felul următor: „Individualitățile lui Vladimir Beșleagă, excepții insolite, personaje labirintice în narațiuni labirintice, străbat anevoios un proces de conștiință morală și existențială pentru a ieși la limanul eșecului și pentru a accede în zona tragicului modern.” [4, p. 106]

Procesul de analiză a trăirilor lumii interioare este fundamental în construcția operei. În critică se ajunge la ideea că în roman nu contează atât personajele, cât interioritatea lor: „În mod paradoxal, interioritatea hărțuită, fragilă, care de la un moment dat, este ea însăși protagonista creației lui Vladimir Beșleagă, e, de fapt, un tărâm al rezistenței...” [4, p. 102] În același sens, Felicia Cenușă afirmă că nu există personaje în *Viața și moartea nefericitului Filimon*, ci doar conștiințe. Romanul lui Beșleagă înregistrează mișcările conștiinței eroului, „prezintă cinematografic banda dublă a gândirii” și pătrunde în „arheologia trăitului” său. Aceasta este o altă tendință specifică prozei moderniste: „într-un autentic roman modernist, personajul e mai mult o stare de conștiință, o conștiință în conflict cu conștiința de sine sau cu conștiința lumii.” [1, p. 100]

Astfel, în interpretarea romanului lui Beșleagă, critica actuală renunță la ideea de personaj, înțelegând discursul ca o intercalare de nepătruns a unor voci: „Ca și în romanul dostoevskian (în lectura lui Mihail Bahtin) și în «Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine» se aud voci la tot pasul. Polifonia romanului rezultă din confruntarea subtextuală a perspectivelor, a vocilor, a relațiilor dintre personaje, narator și autor.” [1, p. 117] Abordat dintr-o asemenea perspectivă, romanul devine un „spațiu dialogal” prolific. Ideile lui se ciocnesc generând alte serii de nuanțe și formând sisteme complexe.

Fenomenul dialogismului este cu atât mai interesant, cu cât conștientizăm că el implică vocile dedublate ale aceluiași „eu” în toate romanele lui Beșleagă. Vocile se manifestă cu o intensitate acută în cazul contradicțiilor ideologice, iar adevărul, după o lege a existenței, apare numai din confruntarea dintre părți. De altfel, Beșleagă recunoaște într-unul din interviuri, că ceea ce l-a motivat mai mult să scrie în felul poemului tragic, este dorința

de a dezvălui adevărul. În acest sens, prozatorul s-a pus în opoziție cu propriul eu, pentru a se verifica, certifica și autoconvinge. De aici și complexitatea „relațiilor dialogice mai ales dintre Eu-Acesta și Eu-Acela, dintre Eu și Tu, relații fără de care un om normal nu poate trăi.” [1, p. 76]. În plus, dialogul provoacă, atrage voci și puncte de vedere ale timpului trecut și ale actualității. Procesul de hibridizare, pe care l-a remarcat și Felicia Cenușă, merită toată atenția exegezei: „În «vocale» personajelor apar cuvinte reminiscente din alte voci. Din când în când ele se limpezesc, cititorul având acces la decelarea unor frânturi de subiect pentru ca mai apoi să intre iarăși într-un labirint de nestrăbătut.” [4, p. 158] Din păcate, până la moment în critică se atestă doar câteva încercări de a interpreta romanul dintr-o asemenea perspectivă productivă.

Ca efect al bivocității, sau chiar al plurivocității, în poemul tragic fraza scapătă de sub controlul naratorului, al personajelor, coborând în straturile conștiinței protagonistului, acolo de unde se aud numai vocile și ecourile acestora. Acest fapt explică disproporționalitatea topicii și inconsecvența discursului narativ. Sintaxa romanului este comentată de către Ion Simuț în felul următor: „romanul transcrie procesul obscur de conștiință a lui Filimon din ultimile sale trei zile de viață. E inevitabil ca scriitura unei agonii să se transforme într-un dicurs narativ agonal, greu de suportat, greu de parcurs și la fel de greu de înțeles.” [4, p. 106] Doar un cititor ce dispune de flexibilitate în gândire va putea recepta cu succes textul romanului, operațiunea intelectuală cea mai eficace fiind înțelegerea elementelor dislocate prin asociere. Textul este foarte bogat în semne și simboluri, care fac posibilă stabilirea mai multor piste de lectură.

**Note și referințe critice:**

1. Alexandru Burlacu, *Vladimir Beșleagă. Po(i)etica romanului*. Chișinău: 2009.
2. Ana Ghilaș, *Romanul anilor '60. Modelul „bonus pastor”*. Chișinău: 2006.
3. Vladimir Beșleagă, *Dialoguri literare*. Chișinău: 2006.
4. Vladimir Beșleagă, *Omul luminat*. Chișinău: 2011.

MARIA ȘLEAHTIȚCHI  
Institutul de Filologie al AȘM

## ISTORIILE LITERATURILOR ESTICE: ÎNTRE TRADIȚIA „SOVIETICĂ” ȘI POSTMODERNITATE

### ABSTRACT

The article analyzes the context of postmodernism affirmation in East-European literature, namely in Russian literature. The analysis extends naturally to other literatures from the same geopolitical zone: Ukrainian literature and Romanian („Moldovan”) literature during the Soviet period and the subsequent time. The phenomenon is perceived through the evolution of the concept of literary history. The author’s point of view is supported by the existence of several literary processes within a literature under a totalitarian political system.

**Keywords:** postmodernism, literary history, literary process, totalitarianism, Russian literature, Romanian literature, Ukrainian literature.

**Câteva note liminare.** În intervenția noastră ne propunem o scurtă și destul de generală incursiune în spațiul istoriografiei literare din Estul Europei, mai cu seamă spațiul literaturii ruse, dar având în câmpul atenției atât literatura română din Basarabia, cât și, colateral oarecum, literatura ucraineană. Acordăm spațiu extins literaturii ruse, deoarece, precum se știe, istoria literaturii ruse a avut un impact decisiv în formarea mentalității sovietice, puterea politică acordându-i o atenție sporită. Studiarea Istoriei literaturii ruse devenea obligatorie pentru toate facultățile de filologie naționale din universitățile imperiului sovietic, indiferent de literatura studiată, chiar dacă absolvenții nu obțineau și calificarea de filolog rusist. Astfel, în perioada sovietică s-a impus o structură stereotip, un clișeu ideologizat și ideologizant, al istoriei literaturii ruse, preluat copy- paste de literaturile minorităților naționale.

Odată cu restructurarea și „galsnosti” (1985), în imperiul sovietic începe recuperarea unui șir de scriitori și opere importante, interzise sau ținute zeci de ani la index. Interesul

pentru aceste lucrări a fost copleșitor, formându-se „cozi/liste de cititori” la bibliotecile universitare, la bibliotecile publice... Se citea cu nesăț, în variantă de revistă, romanul *Doctorul Jivago* de Boris Pasternak, romanele lui Alexandr Soljenițan etc. Începea de fapt etapa recuperării unor mari valori artistice, care își câștigase privilegiul de a fi autentice și de a reprezenta o realitate netrucată, nemăsluită de cenzura oficială. Firește, istoria literaturii ruse se cerea rescrisă, precum trebuiau rescrise toate istoriile literaturilor din zona sovietică, ceea ce s-a și întâmplat. Rescrierea însemna recuperare, reinterpretare, sincronizare, integrare – modificarea radicală a tipologiilor, modificarea canonului, în cele din urmă. În consecință, lucrările de istorie contemporană a literaturii ruse reflectă inclusiv vârsta postmodernă a literaturii, incluzând capitole întregi de comentarii și interpretări originale, motivând apariția acestui curent în cultura și literatura rusă actuală.

Deși în anii '80 studenții de la filologia română au trebuit să studieze din diferite manuale de istorie a literaturii ruse, de la *Cântec despre oastea lui Igor* până la romanele lui Leonid Leonov, revenirea peste teri decenii la acele surse constituie totuși o întoarcere într-un timp și spațiu destul de vag. O bună parte din absolvenții acelor ani, ulterior, au făcut tot efortul de a-și elibera spațiul memoriei pentru a putea acoperi imensele Pete albe în formarea lor ca filologi româniști. Cu toate acestea, reintrarea în spațiul istoriografiei literare ruse, din care s-a selectat doar secolul XX, a constituit un bun prilej de informare asupra unor realități literare proprii unui spațiu cultural destul de întins.

Menționăm, în primul rând, că sursele spre care s-a mers sunt din categoria cursurilor universitare. Lucrările numite *Учебное пособие* reprezintă o clasă aparte de lucrări care își aleg cititorul țintă din sfera universitară și postuniversitară. Sunt specii intermediare, aflate între *Istoria literaturii...* și *Curs de istorie a literaturii...*, constituind o practică răspândită în spațiul rusesc, o tradiție a școlii sovietice, la care autorii nu renunță nici la începutul secolului XXI. Un alt element specific acestei tradiții ține de elaborarea acestor lucrări în echipă, de colective de autori, activitatea lor fiind coordonată de o personalitate notorie. Totodată în istoriografia literară rusă se atestă și *Istorii...* de autor – la unele din ele vom face apel și în textul nostru.

În al doilea rând, precizăm că ne-am propus să urmărim conceptul de constituire a câtorva modele de metanarațiuni ale istoriei literare, apărute la intervale deferite de timp, pentru a putea observa traseul evolutiv al acestui domeniu.

**Istoria literaturii ruse sovietice.** În perioada sovietică în Rusia a existat o concurență între două școli literare importante: cea de la Moscova, de la Universitatea de Stat „Mihail Lomonosov”, și cea de la Sankt-Petersburg (Leningrad) de la Universitatea de Stat „A. A. Jdanov”. În temei, aceste universități țineau monopolul asupra formării curenților de opinie în domeniul istoriei literare, deși, s-ar putea că au existat și alte centre, care, pentru moment, ne scapă. Pentru stabilirea criteriilor de elaborare a unei istorii a literaturii ruse *din și în* perioada sovietică am selectat teri surse:

1. *Istoria literaturii ruse sovietice*. Coordonatori A. I. Metcenko și S. M. Petrov, în două volume. Vol. I [9] – anii 1917 – 1940; Vol. II [10] - anii 40-70. Lucrarea a fost elaborată de un colectiv de autori de la Universitatea de Stat din Moscova;

2. *Istoria literaturii ruse sovietice*. Coordonator P.S. Vâhodțev [5]. La scrierea *Istoriei...* au participa 20 de autori de la Universitatea de Stat din Leningrad. Cartea a apărut în trei ediții: ed. I - 1970; ed. II - 1974; ed. III - 1979;

3. Erșov L.F., *Istoria literaturii sovietice ruse*, publicată în 1982 [7]. L. Erșov a fost reprezentantul școlii leningrădene, iar anterior făcuse parte din colectivul de autori amintit mai sus.

Luete pe rând, aceste istorii ale literaturii sovietice ruse devin exponențiale pentru modul în care se articula concepția acestui domeniu, criteriile de organizare a unui sistem de valori, gradul de pliere pe modelele și clișeele ideologice etc. Bunăoară, *Istoria literaturii sovietice ruse* coordonată de A. I. Metcenko și S. M. Petrov avea lozinca „Literatura sovietică – o nouă etapă în istoria literaturii ruse și universale”. Toate trei *Istorii* se organizează după calapodul tipic al istoriografiei sovietice, care includea în mod obligatoriu următoarele jaloane tematice și de gen: contextul social-politic și literar; poezia; dramaturgia; proza; cele mai importante nume ale perioadei date (prezentare monografică).

Prin urmare, din punct de vedere cronologic, literatura rusă a secolului XX se diviza după cum urmează: I - Literatura din perioada revoluției și a războiului civil; II - Literatura anilor '20; III - Literatura anilor '30; IV - Literatura Marelui Război pentru Apărarea Patriei; V - Literatura postbelică; VI - Literatura anilor '50-'70; VII - Literatura din anii '60-'80 etc. Incluzând unele note specifice (precum ar fi introducerea unor paragrafe așa-zis „personalizate” – moscoviții scot într-un paragraf aparte „Grupările literare”, „Căutările și bătăliile din sfera teoriilor literare”), toate istoriile literare ale secolului XX reflectă poziția oficială a ideologiei comuniste. Ele sunt de fapt *istorii oficiale*. Fără îndoială, în acea perioadă circulau, în „samizdat” sau chiar în formă orală, și *istorii alternative...*

Spre deosebire de periodizarea literaturilor occidentale, în care criteriul social-istoric organizează cadrul general al evoluției literaturii (cele două războaie mondiale, bunăoară, segmentează etape și procese, viziuni și limbaje literare), la rușii sovietici criteriul cronologic este pus în slujba nevoilor ideologiei comuniste și politicii imperiale. Acelorași necesități răspunde selecția autorilor, dar și a lucrărilor reprezentative. Criteriul valoric este bruiat în permanență de mesajul ideologic, de propagandă, formulat mai mult sau mai puțin declarativ.

Pentru unele exemplificări am luat *Istoria literaturii ruse sovietice* semnată de Leonid Erșov, unul din cei mai cunoscuți autori, al cărui curs universitar a fost foarte solicitat în perioada sovietică. Cartea lui este exemplară în ceea ce privește organizarea și predarea cursului de *Istorie a literaturii sovietice rusești* în anii '80 la facultățile de filologie din Uniunea Sovietică. Principiul de organizare este mixt. Prin urmare, perioada sovietică, numită ulterior secolul XX, începea cu revoluția din 1917 și ajungea până în prezentul receptării/scrierii. Deci segmentarea în perioade se făcea în conformitate cu cele mai importante evenimente istorico-sociale, enumerate adesea de la un deceniu la altul\*. În interiorul capitolelor, procesul literar era stocat pe genuri literare, iar în paragrafe separate era prezentată monografic viața și opera celor mai de seamă autori. Prin urmare, istoricul literar punea în aplicare principiul istoricității (evenimențialul), principiul clasificării pe genuri și cel al prezentării monografice. Dincolo de elementele paraexegetice, *Istoria literaturii sovietice*



ruse includea: Capitolul I (*Literatura din perioada Marii revoluții socialiste din octombrie și a războiului civil; Maxim Gorki*); Capitolul II (*Literatura din anii '20; Vladimir Maiakovski, Serghei Esenin, Fiodor Gladkov*); Capitolul III (*Literatura din anii '30; Alexei Tolstoi*); Capitolul IV (*Literatura din perioada Marelui Război pentru apărarea patriei*); Capitolul V (*Literatura dina doua jumătate a anilor '40-'50*); Capitolul VI (*Literatura anilor '60 – începutul anilor '80; Mihail Șolohov, Leonid Leonov, Alexandr Tvardovski*).

Interpretarea istoriei literaturii ruse din sec. XX se face, fără îndoială, prin prismă ideologică și în strânsă legătură cu toate plenarele și congresele PCUS. Grupului literar „Frații Serapinov”, care apare la 1 februarie 1921 la Retrograd și din care făceau parte K.Fedin, Vs. Ivanov, M. Zoșcenko, V. Kaverin, M. Slonimskii, N.Nikitin, K. Luțin ș.a., i se aplică o grilă interpretativă ideologizată. „Pe de o parte, afirmă L. Eršov, ei optau pentru arta realistă, pentru dezvoltarea marilor tradiții ale clasicii ruse, pe de alta – tindeau spre rafinamente formale, își afixau apolitismul” [7, p. 43]. Ulterior, când abordările istoriografiei literare s-au scuturat de povara dictaturii ideologice, s-a constatat că, într-adevăr, scriitorii grupați în jurul lui Evghenii Zamiatin, se declarau apolitici – ca replică la literatura proletară. Ei și-au expus poziția în articolul, un fel de program, semnat de L. Luțin „De ce suntem frații Serapinov” («Литературные записки», 1922, № 3). Scriitorul răspunde la inculpabila întrebare a adversarilor „Cu cine sunteți voi, fraților Serapinov? Cu comuniștii sau împotriva comuniștilor? Pentru revoluție sau împotriva revoluției?”. Răspunsul a fost scurt „Cu sihastrul Serapinov”. Intervenția lui Mihail Zoșcenko era și mai tranșantă: „Din punctul de vedere al unui partinic eu sunt un om fără principii. Eu nu sunt comunist, nici monarhist, nici es-er, sunt pur și simplu un rus”. Adepți ai autonomiei esteticului, „Frații Serapinov” declarau: „Noi nu scriem pentru propagandă”.

Din Capitolul II (*Literatura din anii '20*) prezintă interes și ne provoacă curiozitatea receptarea lui Vladimir Maiakovski și localizarea scriitorului în structura canonului sovietic. „Poetului revoluției” îi sunt rezervate 12 pagini (76-87), el reprezentând „noul tip de artist” în contextul „timpurilor noi”. Este comentat futurismul lui Maiakovski, poezia de rezonanță socială, dar este trecută cu vederea poezia de dragoste, mai ales cea din etapa timpurie, de certă valoare artistică.

**Istoriografia literară rusă, după anii '90.** Reevaluările, recuperările, schimbarea de paradigmă, a criteriilor de organizare și promovare a unui nou canon istorico-estetic rusesc a intervenit după 1990. De fapt, toate literaturile din centrul, sud-estul și estul Europei au operat în același mediu și au recurs la rescrierea istoriei literaturii din secolul XX. Sursa care ne-a stat la îndemână este *Istoria literaturii ruse din secolul XX* (anii 20-90) [8], apărută în 1998 la editura Universității de Stat „Mihail Lomonosov” din Moscova. Colectivul de autori a fost ghidat de profesorul S.I. Kormilov. Și această *Istorie* apare în forma unui curs universitar destinat studenților de la facultățile filologice ale universităților ruse, doctoranzilor, profesorilor și are menirea „de a reflecta punctul de vedere științific contemporan asupra valorilor artistice și tendințelor de dezvoltare a literaturii ruse în secolul XX”. Autorii anunță că primului volum îi va urma cel de-al doilea numit *Procesul literar* (avându-se în vedere probabil procesul literar contemporan), constituit la rândul-i tot din două părți.

Cartea lui S. Kormilov propune un nou concept de istorie a literaturii. Ea se deschide cu o amplă sinteză asupra *Literaturii ruse din anii '20-'90 ai secolului XX: legități și tendințe de bază*, după care urmează un șir de prezentări monografice a celor mai importanți scriitori. Criteriul de selecție este strict estetic. Lucrarea promovează un nou canon al literaturii ruse în secolul XX: de la Blok la Brodski.

În ideea evidențierii unor tendințe (asemănări și deosebiri) de constituire, modificare, reconstituire a canonului literaturii ruse în secolul XX, analizat de la o etapă la alta, de la o viziune la alta, am elaborat un tabel în care am inclus în ordine cronologică descrescătoare patru puncte de vedere asupra canonului rus, având ca materie sursologică istoriile prezentate anterior.

S.I. Kormilov, 1998	L.F. Eršov, 1982	A. I. Metcenko, S.M. Petrov, V. I – 1975; V. II – 1980	P.S. Vihodțev. I – 1970; II – 1974; III – 1979
<b>1.Alexandr Blok</b>			
<b>2.Maxim Gorki</b>	1.Maxim Gorki	1.Maxim Gorki	1.Maxim Gorki
<b>3.Ivan Bunin</b>			
<b>4.I. Șmelev</b>			
<b>5.Serghei Esenin</b>	2.Serghei Esenin	2.Serghei Esenin	2.Serghei Esenin
		3.Demian Bednâi	3.Demian Bednâi
<b>6.Vladimir Maiakovski</b>	3.Vladimir Maiakovski	4.Vladimir Maiakovski	4.Vladimir Maiakovski
	4.Fiodor Gladkov		5.Fiodor Gladkov
		5.Alexandr Serafimovici	6.Alexandr Serafimovici
		6.Dmitrii Furmanov	7.Dmitrii Furmanov
			8.Konstantin Trenev
<b>7.Osip Mandeliștam</b>			
<b>8.Marina Țvetaeva</b>			
<b>9.Alexei Tolstoi</b>	5.Alexei Tolstoi	7.Alexei Tolstoi	9.Alexei Tolstoi
		8.Nicolai Ostrovski	10.Nicolai Ostrovski
			11.Anton Makarenco
			12.Mihail Isakovski
			13.Vsevolod Vișnevski
<b>10.Mihail Bulgakov</b>			
<b>11.Andrei Platonov</b>			
<b>12.Boris Pasternak</b>			
<b>13.Ana Ahmatova</b>			

<b>14.Vladimir Nabokov</b>			
		9.Alexandr Fadeev	14.Alexandr Fadeev
			15.Mihail Prișvin
<b>15.Mihail Șolohov</b>	6.Mihail Șolohov	10.Mihail Șolohov	16.Mihail Șolohov
	7.Leonid Leonov	11.Leonid Leonov	17.Leonid Leonov
<b>16.Alexandr Tvardovski</b>	8.Alexandr Tvardovski	12.Alexandr Tvardovski	18.Alexandr Tvardovski
		13.Constantin Fedin	19.Constantin Fedin
			20.Alexandr Prokofiev
			21.Nicolai Tihonov
			22.Nicolai Pogodin
<b>17.Alexandr Soljenițan</b>			
<b>18.Vladimir Vâsoțki</b>			
<b>19. Iosif Brodski</b>			

Este relevant faptul că doar șase autori rezistă oricăror modificări sociale și politice în secolul XX: Maxim Gorki, Serghei Esenin, Vladimir Maiakovski, Alexei Tolstoi, Mihail Șolohov, Alexandr Tvardovski.

Unul din subiectele esențiale ale acestei sinteze coordonate de S. Kormilov îl constituie *problema periodizării literaturii ruse din secolul XX*. Autorii constată că „la sfârșitul primului și pe parcursul celui de-al doilea deceniu al secolului XX, exegeții stabileau începutul celei mai noi perioade a literaturii ruse în anul 1881, anul morții lui Dostoievski și asasinării țarului Alexandru al II-lea. Astăzi este general recunoscut că «Secolul XX» a venit în literatură la începutul anilor 90 ai secolului XIX, A. P. Cehov fiind o figură de tranziție; spre deosebire de L.N. Tolstoi, el ține atât de secolul XIX, cât și de secolul XX, nu doar biografic, dar și creativ” [8]. Prin urmare, se poate observa cu ușurință că autorii utilizează alte criterii de clasificare a perioadelor literare. Este vorba de criteriul evoluției genurilor literare, de evoluția limbajului literaturii, apoi de impactul evenimentelor social-politice ale timpului. Cu alte cuvinte, se pornește dinspre estetic, literar, spre social, politic, istoric, deși, cum bine se lasă de înțeles, disecția acestor nuclee ține doar de convențiile unei analize istorice a fenomenelor literare, aflate în miezul evoluției sau involuției sociale.

Drept argument elocvent pentru tranșarea timpului literar în falii estetice distincte – perioade – au servit concepțiile literare și opera lui Anton Cehov. „Aname datorită lui Cehov, afirmă autorii acestei *Istorii...*, genurile epice – romanul, povestirea și nuvela – au început să se diferențieze în înțelegerea contemporană, respectiv: specie epică de proporții, de volum mediu, și de proporții reduse. Până la acel moment aceste specii se clasificau în funcție de gradul de «literaritate», practic fără a se ține cont de volum:

povestirea se considera mai puțin «literară» decât romanul, nuvela era, în acest sens, și mai liberă, iar schița se situa la graniță creației non-artistice; era cu alte cuvinte «un crochiu». Cehov a devenit clasicul «genului mic», așezându-l în felul acesta în același rând ierarhic cu romanul (prin urmare, volumul a devenit criteriu de diferențiere). Fără îndoială, experiența lui de narator nu a trecut fără a lăsa urme. El este considerat de asemenea reformatorul și al dramaturgiei, și al teatrului. Cu toate acestea, ultima sa lucrare *Livada de vișini* (1903), scrisă mai târziu decât *Azilul de noapte* [*Din adâncuri*] de Gorki (1929) apare, în comparație cu piesa gorkiană, ca încheiere a tradiției secolului XIX, și nu ca intrare în noul veac” [8]. Astfel, secolul XX literar rusesc începe, afirmă cu tărie autorii, de la simbolști și modernști.

Un alt moment la fel de relevant ține de ideea revizuirii criteriilor sovietice (emina-mente ideologice) de periodizare a literaturii. „În timpurile sovietice «veacul de argint» era determinat strict cronologic ca literatură de la sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX, dar principial nouă, bazată pe principiu ideologic, era considerată literatura sovietică, care ar fi apărut imediat după revoluția din 1917. Oamenii cu gândire independentă, afirmă autorii, înțelegeau că «vechiul» se terminase deja cu primul război, că anul de hotar era 1914 – Ana Ahmatova în «Poemul fără erou» («Поэма без героя»), în care acțiunea centrală are loc în anul 1913, scria: «Și pe legendarul chei/ S-apropia adevăratul -/ Nu calendaricul veac XX»\*\*. Totuși știința sovietică oficială segmenta conform anului 1917 nu doar istoria literaturii ruse, dar și istoria lumii întregi” [8]. În consecința așezării literaturii ruse pe criterii estetice și abordării în perspectiva evoluției limbajului artistic, spațiul literar se lărgeste și se deschide spre nume noi. Din „Veacul de argint” fac parte, spre exemplu, poeții: A. Blok, N. Gumilev, A. Ahmatova, V. Hodasevici, M. Voloșin, V. Maiakovski, S. Esenin, dar și M. Țvetaeva, B. Pasternak. Literatura rusă de după 1917 este literatura așezată între Blok și Soljenițan, dar nu cea de la Gorki la Soljenițan.

O altă problemă, la fel de importantă, este cea a **definirii procesului literar** din secolul XX. Procesul literar rus a avut întotdeauna o notă specifică, afirmă autorii acestei cărți, care consideră că în secolul XX rus au coexistat trei ramuri ale literaturii: literatura sovietică; literatura emigranților ruși; literatura așa-zis „reținută” a autorilor interziși. Istoricii literari conchid că a existat o singură literatură și două procese literare. Ideea merită toată atenția, deși nu scapă de o implicată viziune imperialistă asupra literaturilor din „străinătatea apropiată” (fostele colonii sovietice). Modul în care este înțeles procesul literar ca fenomen, cu ramificări, cu mai multe nivele se află în strânsă legătură cu dorința de recuperare și asumare a tot ce ține de literatura rusă, indiferent de locul în care s-a produs autorul și textul său. Cât privește procesul literar de după anii '90, autorii afirmă că au dispărut deosebirile principale, calitative, categorice proprii perioadei anterioare...

**Istoria postmodernismului rus.** Literatura postmodernistă este unul din cele mai discutate subiecte din istoriografia ultimelor decenii. Din șirul „experților” am reținut pe Mihai Epștein și Irina Scorpoanov. Primul – mai degrabă un filosof și culturolog, deși de formație filolog, literat, stabilit ca profesor în SUA, iar cel de-al doilea – o profesoară la Universitatea de Stat din Belarusi (Minsk). Atenția noastră s-a îndreptat mai cu seamă spre cartea Irinei Skoropanova *Literatura rusă postmodernă* [11], apărută în forma unui

curs universitar la Moscova, la editurile Flinta; Nauka, 2002, cu câteva reeditări ulterioare. Spre deosebire de formulele clasice ale istoriilor literaturii ruse, I. "Skoropanova propune un concept inedit: **o istorie critică** a literaturii ruse postmoderne, istoriei receptării celor mai importante lucrări revenindu-i cel mai întins spațiu. Principiul de construcție a narațiunii este cel al *cluster*-ului exegetic.

După o calificată și clarificatoare introducere în istoria conceptului (vreo 70 de pagini), în care sunt invocate nume notorii de filosofi, fenomenologi și exegeți occidentali ai postmodernismului, autoarea propune o nuanțată clasificare a postmodernismului rusec, care își anunță existența în anii 60 ai secolului XX, relativ aproape cronologic de nașterea postmodernismului în spațiul american. Utilizând tradiționala terminologie postmodernă, propusă de filosofii și fenomenologii occidentali – spere deosebire de M.Epștein care vine cu o terminologie proprie pentru postmodernismul rus -, I.Skoropanova stabilește două „modificări” și două ramificații ale postmodernismului: cea occidentală și cea orientală (rusească) [11, p.70]. Autoarea propune o abordare inedită a momentului apariției postmodernismului rusec și, implicit al celui din estul Europei. Se știe că manifestarea postmodernismului în estul Europei, dacă nu este negată cu desăvârșire de către exegeții și fenomenologii tradiționaliști, este considerată o constricție artificială, cu o estetică și o filosofie improprie. Nu intrăm în istoria acestei bătălii, purtată și prin hățișurile criticii literare române, care continuă și astăzi prin scurte străfulgerări de săbii și buzdugane polemice prin părțile literelor basarabene..., postmodernismul continuând să fie un cuvânt de ocară...

Am afirmat cu alte prilejuri [4], inițial bazându-mă pe intuiție, apoi ajutându-mă și sprijinindu-mă de argumentele I. Skoropanova, că postmodernismul din sud-estul Europei s-a manifestat prin opoziție față de sistemul politic totalitar. Totalitarismele sunt de diferite forme și au diverse motivații. Astfel, am putea distinge postmodernismul occidental de cel oriental după „natura” totalitarismului, față de care se opuneau adepții noii mișcări. Ceea ce mi se pare esențial pentru a înțelege asemănarea și diferența este că postmodernismul occidental ia naștere pe valul unei politici și ideologii de stânga, iar cel din estul Europei că un curent de dreapta.

După Irina Skoropanova, nașterea postmodernismului rus are loc în epoca poststalinistă. „În Rusia, afirmă ea, postmodernismul apare pe valul acelor dispoziții sociale și tendințe spirituale care s-au anunțat în epoca poststalinistă în mediul intelectualității opozante. Într-un fel sau altul, ei refractau în sine nevoia eliberării de dictatura politică și uniformitatea ideologică, reflectau tendința de comuniune cu umanitatea, renășteau legătura (atât de organică această atracție pentru spiritul rus) cu universalitatea. Exponentul conștiinței noi, germinate în adâncurile societății sovietice a fost Andrei Saharov.” [11, p.74] Reperul conceptual prin care se impune un nou tip de gândire și o nouă viziune asupra lumii contemporane este considerată lucrarea lui A. Saharov *Mediații asupra procesului de conviețuire pașnică și libertate intelectuală* („Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе”), scrisă în 1968. Ideile acestei proclamații anunțau de fapt o nouă paradigmă de conviețuire într-o lume nouă. Dezideratul lui A. Saharov conținea un avertisment adresat întregii lumi și un îndemn spre comuniune și destotalizare: dezbinarea umanității ce dispune de armă

atomică conduce la autodistrugerea ei; doar colaborarea mondială în condițiile libertății intelectuale corespunde intereselor de păstrare a civilizației; libertatea intelectuală este imperioasă societății umane – libertatea de a primi și a distribui informație, eliberarea gândirii de tirania autoritarismului și prejudecății; destotalizarea societății.[11, p. 74]

Personalitatea literaturii ruse din secolul XX, de rând cu a altor literaturi aflate în aceeași sferă de interese, ține de complexitatea literaturii postbelice, cea din anii '60-'80, care are mai multe fețe, sau mai multe nivele ale percepției și receptării, ale esteticului și ale relației cu socialul, cu politicul. Este asemenea unui sac cu fund dublu, triplu... În același spațiu se manifestă literatura realismului socialist, literatura oficială, dar și literatura underground, de „samizdat”, cea care și constituie falia postmodernistă a literaturii sovietice. În același timp, după hotarele URSS, scriitorii emigranți continuă să scrie în limba rusă sau să scrie în alte limbi, dar cu viziunea rusească asupra lumii, cu tot arsenalul arhetipurilor culturale rusești... Prin urmare, criteriul de bază care scoate în evidență segmentarea evoluției literaturii ruse în perioada postbelică ține de un șir de modificări esențiale: a relației scriitorului cu societatea, cu ideologicul, cu politicul; a poziționării față de literatura oficială; a poziționării față cu tradiția literară națională și universală; a scriiturii; a funcțiilor limbajului literaturii etc.

Pornind de la aceste constatări, autoarea stabilește trei „valuri” (etape) ale postmodernismului rus, pe care le ordonează cronologic astfel: „sfârșitul anilor '60-'70 – perioada de formare; sfârșitul anilor '70-'80 – afirmarea ca direcție literară, la baza căreia se află teza poststructuralistă „lumea (conștiința) ca text” și a cărei practică artistică se constituie din deconstrucția intertextului cultural; sfârșitul anilor '80-'90 – perioada legalizării” [11, p. 71]. Este adevărat că linia de demarcație a acestor „etape” este fragilă și relativă, dar asta nu demotivează demersul autoarei de a articula evoluția literaturii ruse postmoderniste anume prin această grilă temporală. „Catalogul” cu nume și opere ale celor trei valuri ale postmodernismului rus ține de argumentul de bază în această construcție istorico-exegetică. Ea reflectă o diversitate stilistică și conceptuală extrem ce bogată.

*Primul val are următoarele însemne:* arta pură ca formă a disidenței; literatura clasică în sistemul de coordonare postmodern; harta traseului „postmodernist”; monologul hibrid-intertextual al poetului; varianta literară a conceptualismului; dezautomatizarea gândirii, un nou model poetic; matricea linguală a fenomenului conștiinței de masă; realismul socialist în oglinda postmodernismului. Fiecare din aceste mărci tematico-stilistice este trecută printr-o rețea de perspective și instrumente critice. Irina Skoropanova constată că „în lucrările create de reprezentanții primei generații de postmoderniști ruși, s-a reflectat fracturarea «gândirii poetice» ca «semn de bază, fundamental al sensibilității postmoderniste», intertextualitatea, ludicul, reflecția teoretică despre propria creație iese din granițele literaturii - în sfera teoriei literare, esteticii, culturologiei, eterogenității textuale, principiul nonselecției, tendința de a reda multitudinea semnificațiilor, care ar presupune și multitudinea de interpretări, procedeul «măștii auctoriale», ironia, parodicul, adesea în forma pastîșei, dubla codificare și alte trăsături foarte importante ale poeziei postmoderniste. Ne fiind la curent cu lucrările poststructuraliștilor occidentali, postmoderniști ruși se mișcau în aceeași direcție ca și postmoderniștii de peste hotare. Unitatea de viziune asupra lumii pre-

supunea și o anumită comuniune a aspirațiilor creatoare, fără a anula cu toate acestea diferența” [11, p. 77-78].

*Reperle paradigmaticale ale celui de-al doilea val includ:* masca auctorială drept cozoroc al dizidentului; postumanismul; analiza schizoidă; rusescul „deja vu”; criptografia cultural-filosofică; carnavalizarea limbajului etc.

*Din cel de-al treilea val se desprinde:* deconstrucția catalogabilă; poemul stereo; limbajul sovietic de masă ca teatru postmodern; poezia între cultură și haos; personajele hibrid-intertextuale; jocul postmodern cu imaginile politice; „teatrul fără spectator”; bricolajul comico-absurd; detabuizarea tabuizării; amalgamarea spațiului conștiinței și al inconștientului; problemele cultural-filosofice și psihanalitice; culturologemele; „epistola dublă”; postmodernismul ecologic etc. Fiecare din aceste ramificații ale rețelei postmoderniste este legitimată prin exegeza unei lucrări exponențiale.

În încheiere, autoarea aderă la ideea colegului său care afirmă că „epoca postmodernă, ca și epoca modernă, pe care a înlocuit-o, poate ocupa în istoria omenirii câteva secole, iar noi trăim abia la începutul ei, presupune Mihail Epștein. În concepția lui modernismul încheie epoca modernă, postmodernismul începe epoca postmodernă, este prima ei etapă” [11, p. 526]. Ideea merită toată atenția specialiștilor. Cei care afirmă pripit că postmodernismul a intrat în declin ar trebui să ia în considerare faptul că naturalizarea curentului occidental de către estici i-a dat un suflu nou și i-a asigurat întindere temporală nebănuită.

*Scurte note finale.* Prin urmare, istoriografia literară rusă a parcurs un important segment de modificare a paradigmei analitice, care presupunea reorganizarea criteriilor de abordare a fenomenelor literare și a procesului literar din secolul XX, omogenizând perspectivele valorice cu canonul occidental. Abandonarea criteriilor ideologice și politice s-a făcut în favoarea evoluțiilor firești și intrinseci ale criteriilor estetice, ale limbajului literaturii, ale comunicării cu celelalte literaturi.

După anii '90 istoricii literari ruși, stabiliți nu neapărat în Rusia, au supus unui serios proces de reevaluare a literaturii din Rusia, a literaturii scrise în limba rusă, elaborând un demers de recuperare și integrare a fenomenelor la scară națională și universală. Tendința de a explica defazările literaturii ruse și sincronizările ei cu procesul literar universal constituie punctul crucial în evoluția din ultimele trei decenii a acestui compartiment al științei despre literatură. Același lucru îl putem spune și despre istoria literaturii ucrainene, care și-a omologat valorile din ultimul secol până la postmoderniștii Iuri Andruhovici și Oxana Zabujko [6].

*Arc peste pagini.* Istoriografia literară română din spațiul interriversan, prin efortul istoricului literar Mihai Cimpoi [2], a parcurs același traseu de reevaluare a trecutului literar, așezând acest segment important al literaturii române la locul potrivit. Studiile citate amplu în exegeza noastră ne pot servi drept un posibil model de înțelegere a notei specifice a postbelicului basarabean ca parte a unei complexe construcții culturale interferențiale, așezată la confluența dintre matca românească și cea europeană și politicile întinsului imperiu sovietic. Fără îndoială, natura interferențială a literaturii române din Basarabia anilor '60-'80 ai secolului XX a dat naștere unor „defazări” față de literatura română de peste Prut, la care făcea referință istoricul literar Nicolae Manolescu

[3]. Prin urmare, primele semne ale postmodernismului românesc din Basarabia sunt anunțate, mai pregnant sau mai timid – de la caz la caz, de Vasile Vasilache (criticul literar Alexandru Burlacu acreditează ideea în „schiță de portret” „Tehnica narativă în «Povestea» lui Vasile Vasilache” [1, p. 79-87]) și Aureliu Busuioc, la care ne-am referit și noi [4]. Ideile circulă, literatura se așează firesc pe polițele bibliotecii lui Cronos și îi oferă istoricului literar necesara detașare pentru a ordona evoluția ei într-un tablou integrator și lămuritor totodată.

**Note și referințe critice:**

1. Burlacu A., *Tehnica narativă în „Povestea” lui Vasile Vasilache*. În: Alexandru Burlacu, *Critica în labirint*. Studii și eseuri, Chișinău, Arc, 1997.
2. Cimpoi M., *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Ediția a III-a, revăzută și adăugită, București, Editura Fundației culturale române, 2002.
3. Manolescu N., *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008.
4. Șleahțițchi M., *Scriitorii din „primul val” al postmodernismului basarabean: Aureliu Busuioc*. În: *Integrare prin cercetare și inovare*. Rezumate ale conferinței științifice a USM din 26-28 septembrie 2013. Seria Științe umanistice, CEP USM, Chișinău, 2013, p.169-173.
5. Выходцев П.С.(под ред.), *История русской советской литературы*, М: Высшая школа, 3-е изд., 1979.
6. Гаев Таня, Гук Зоряна (під ред.), *Українська література хх століття*, Белград, 2008; [www.ukrajinistika.edu.rs/.../Ukrajinska%20knjizevnost%20IV%20%20pr](http://www.ukrajinistika.edu.rs/.../Ukrajinska%20knjizevnost%20IV%20%20pr).
7. Ершов Л.Ф., *История русской советской литературы*, М: Высшая школа, 1982.
8. Кормилова С. И. (под ред.), *История русской литературы XX века (20-90-е годы). Основные имена*. // [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Korm/01.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Korm/01.php)
9. Метченко А. И., Петрова С.М. (под ред.), *История русской советской литературы (1917-1940)*, М: Просвещение, 1975.
10. Метченко А. И., Петрова С.М. (под ред.), *История русской советской литературы (40-70-е годы)*, М: Просвещение, 1980.
11. Скоропанова И.С., *Русская постмодернистская литература*, М: Флинта, Наука, 2002.

\* Ar fi de reținut că acest criteriu de enumerare a etapelor unei literaturi de la un deceniu la altul funcționează în unele literaturi estice până astăzi. Am putea exemplifica și cu modul de receptare a evoluției literaturii române din Basarabia, care enumără șaizeciști, șaptezeciști, optzeciști etc.

\*\* «А по набережной легендарной/ Приближался не календарный – / Настоящий Двадцатый Век».



CRISTINA ROBU  
Institutul de Filologie al AȘM

## DE „MOI” À „NOUS” ET VICE-VERSA. LE THÈME DU DOUBLE CHEZ QUELQUES ÉCRIVAINS QUÉBÉCOIS

### ABSTRACT

Literary fiction allows the exploration of unusual or extraordinary events. One of these phenomena, used by various authors and revised in an original way by each of them, is the *double*. The connection to the other and the relationship with him is one of the great literary axes because it is precisely in the face-to-face with somebody else that one becomes „self”. This link between „I” and the other is of particular interest to us in the context of Quebec literature because Quebec is part of the territories particularly marked by the cultural otherness.

In this article we will examine the double as the image of a second „I”, based on the theories of the researchers Carl F. Keppler and Clement Rosset. The object of the analysis constitutes the characters of novels by three contemporary writers from Quebec Michel Lefebvre, Nicolas Gilbert and Monique LaRue.

**Keywords:** double, Québec literature, literary fiction, Michel Lefebvre, Nicolas Gilbert, Monique LaRue

Tout endroit a son envers, tout dessus a son dessous,  
tout commencement sa fin, tout bien son mal, toute beauté sa laideur.

Il n'existe rien ni personne qui ne soit double.

Alexandro Jodorowsky

### *Introduction*

Un des grands avantages de la littérature est la possibilité de mettre au centre de l'œuvre l'individu et son identité tout en suivant son développement, qu'il soit vraisemblable ou fantastique. Il est donc naturel que les écrivains exploitent cet atout pour mettre l'accent sur des identités singulières, dont le cheminement peu susciter de l'intérêt chez le lecteur.

Le double est devenu une thématique littéraire récurrente depuis la littérature fantastique allemande du début du XIX siècle. Elle permet de créer un être, sosie

du personnage principal, qui représenterait à lui seul plusieurs des grandes craintes humaines : la peur de se voir privé de son identité et de son unicité, l'angoisse d'être atteint d'une maladie mentale qui permet le dédoublement, l'appréhension de la rencontre d'une personne étrangère mais dont la ressemblance est tellement familière, etc.

Le rapport à l'autre et la relation avec lui est un des grands axes littéraires car c'est justement dans le face-à-face avec l'autre qu'on devient „soi”. Mais si l'autre est une copie du „je”, comment savoir qui est qui? Comment être intègre et responsable de ses actions ? C'est justement sur ce point que jouent les auteurs des œuvres comportant des personnages doubles. Ils immiscent le doute dans la vie des protagonistes pour en faire de même avec les lecteurs. A chaque apparition de double la question se pose: „Est une hallucination inénarrable ou est véritablement un autre?”

Nous pouvons citer parmi les grands classiques *Le double* de Fiodor Dostoïevski ou *Le horla* de Guy de Maupassant, qui présentent des relations conflictuelles entre les deux entités pouvant mener le protagoniste à la folie; dans *La Méprise* de Vladimir Nabokov, le double est un outil utilisé par l'auteur pour construire une narration.

Des œuvres plus récentes comme celle de Chuck Palahniuk – *Fight club* reprennent le thème du double tout en projetant sur la relation entre les deux personnages un certain nombre d'angoisses modernes comme la consommation abusive et l'attachement aux valeurs matérielles. Le double, tellement typique pour la nouvelle génération, transcrit toute une gamme d'émotions qui sont propre à cette génération de jeunes adultes.

Les ouvrages consacrés à l'analyse de ce phénomène littéraire, comme celles de Carl F. Keppler, Otto Rank, Clément Rosset, Pierre Jourde, Anne Richter, Wladimir Trouberzkoy, etc. explorent ce sujet tout en présentant des arguments théoriques et des exemples sur un certain nombre de textes comportant ce phénomène.

Ainsi, les doubles littéraires sont appelés *doppelgänger* – la représentation d'un autre que soi, un être dont la ressemblance éveille des doutes sur l'intégrité mentale du créateur du double. Dans son ouvrage *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*, Wladimir Trouberzkoy décrit le double comme étant „ un élément incontrôlé, comme un évadé en cavale : il est ce qui en moi s'évade de la prison du moi, mon émissaire vers les pays dont je rêve, il est ce qui de moi erre aux alentours de moi...” [12, p. 19]

Mais il y a d'autres classifications pour les doubles que nous pouvons citer, par exemple ce que Carl F. Keppler présente dans son livre *Literature of the second self* comme étant les sept statuts possibles du double: le jumeau, le poursuivant, le tentateur, la vision d'horreur, le sauveur, le bien-aimé, le „soi-même” dans le temps<sup>1</sup>. Ces délimitations faites par Keppler éclairent la relation entre les deux entités – le soi et le double – et soulignent leurs rapports ainsi que l'influence qu'a le double sur le protagoniste.

C'est en reprenant ces délimitations que nous souhaitons faire une courte recherche sur le thème du double dans la littérature québécoise. Cette thématique et le lien entre le „je” et l'autre nous intéressent tout particulièrement dans le cadre de la littérature québécoise, le Québec faisant partie des territoires particulièrement touchés par le métissage des cultures.

### Typologies du personnage double dans le roman québécois

La réaction du „je” face à l’autre étant toujours différente, inédite et nous avons cherché à déterminer quelle est l’attitude des personnages présents dans trois romans québécois face aux doubles respectifs. Ces trois romans sont les suivants :

- Gilbert, Nicolas. *La fille de l'imprimeur est triste*
- Lefebvre, Michel. *Le Double et Son Notaire*
- LaRue, Monique, *Les faux fuyants*

Nous ferons une présentation des romans en nous axant sur les personnages affectés par le dédoublement, ce qui nous permettra de voir les rapports des personnages avec le double qui fait incursion dans leur vie et de déterminer le degré d’implication de ce double dans la vie du personnage principal.

Dans un deuxième temps nous mettrons en relation ces cas de figure avec la typologie qui existent déjà dans les analyses de textes, pour conclure sur la place du roman québécois dans la littérature universelle traitant le thème du double.

#### Nicolas Gilbert (2011). *La fille de l'imprimeur est triste*

Le roman *La fille de l'imprimeur est triste* de Nicolas Gilbert contient comme thèmes principaux l’amour, l’exil et, forcément, le double. D’après les mots de la journaliste Chloé Legault, dans ce troisième livre, l’écrivain „ confirme qu’il maîtrise l’art de la construction romanesque. Dans un style fluide et avec des mots justes (...)” [ 1].

Les deux personnages principaux, portant tous deux le nom de François Meunier, suivent un parcours similaire dans deux périodes différentes. Le premier dans les années 1850, où, après une tentative échouée d’assassinat du roi Louis-Philippe, il s’exile aux États-Unis. Il y commence une nouvelle vie tout en ayant la nostalgie du passé et de sa fiancée Marie – la fille de l’imprimeur –, à qui il essaie d’écrire à plusieurs reprises sans avoir le courage nécessaire pour finir sa lettre.

Le second François Meunier, est un jeune homme lui aussi en exil, mais il s’agit dans son cas d’un exil volontaire, à Toronto où il a fui Montréal pour cause d’insatisfaction dans sa carrière. Un vendredi soir, il décide de visiter un musée où, par pur hasard, il découvre une image sur laquelle est représenté un personnage qui lui est semblable en tout, le nom même étant identique: „Je me sentais désagréablement léger, comme si ma substance avait été aspirée par mon autoportrait, ou l’autoportrait de cet autre François Meunier”. [13, p. 96]. Le moment de cette découverte représente pour le Meunier contemporain le début des changements : il quitte son travail, il rencontre un personnage nommé Georges qui lui propose de quitter la ville pour partir à la campagne avec lui, etc. Un des changements qui surviennent lors de cette escapade à la campagne est la rencontre d’une femme du nom de Marie. Elle représente pour le protagoniste la femme rêvée, l’entité recherchée pour son équilibre spirituel.

La „rencontre” avec le Meunier du passé via cette image vue dans un musée est la clé structurale du roman. Les deux mondes s’entrecroisent créant un rythme narratif. La formule choisie par l’auteur est la suivante: les chapitres impairs racontent l’histoire de l’ancien Meunier, les chapitres pairs l’histoire du nouveau. Les personnages des deux mondes se dédoublent, par exemple Marie – la fille de l’imprimeur dont chacun des

deux Meuniers est amoureux -, Georges – l’ami qui est l’initiateur du voyage -, etc. Les histoires vécues par les personnages présentent tellement de points communs que cela ne peut pas être interprété comme une longue liste de coïncidences. Ce sont deux destinées qui se ressemblent, se suivent ou, peut-être, la destinée du Meunier contemporain est-elle, en fait, la continuation de la destinée de l’ancien Meunier.

Le titre du roman évoque la fille de l’imprimeur, Marie, et c’est le jeune Meunier qui aboutira à la faire entrer dans sa vie, alors que l’autre Meunier aura tout juste la force de finir sa lettre. C’est donc une histoire de double dans le temps, un double qui ne hante pas particulièrement le protagoniste mais dont l’apparition est un stimulus pour un changement de cap dans sa vie.

Ce roman évoque une danse avec le destin où les deux couples de danseurs narrent des vies parallèles mais tellement similaires. „... Si on se met à écouter la musique du hasard avec attention, ne risque-t-on pas de vouloir danser à son rythme?” [*quatrième de couverture*]

Il peut aussi être interprété comme une image de la vie des immigrants français aux États-Unis et au Canada au XIX<sup>ème</sup> siècle. Les descriptions parallèles des exploits de l’ancien Meunier et de la vie du Meunier contemporain sont une représentation comparative entre ces deux vies qui, au fond, sont semblables même avec plus d’un siècle d’écart.

### **Michel Lefebvre (2010). *Le Double et son notaire***

Parmi les romans québécois contenant le thème du double, nous souhaitons présenter un exemple de texte énergique, comportant de multiples éléments hétérogènes allant de l’enquête policière au roman fantastique. L’auteur, Michel Lefebvre, nous – fait découvrir une histoire de double assez tourmentée, un puzzle mélangé astucieusement qui, après avoir été démêlé, présente l’histoire de toute une vie – celle du personnage Bertin Lespérance. Le protagoniste, fils d’un notaire dont il hérite l’étude, nous détaille les événements marquants de sa vie et les personnes qui ont participé à son bonheur, par exemple Clarimonde, son épouse, ou Pâquerette, sa belle-grand-mère, mais aussi ceux qui ont participé à sa détresse comme Gordon Gariépy – ancien collègue de classe que le protagoniste désigne comme celui „sans qui rien ne serait advenu” [14, p.38] – ou Benoit Lacourcière – le double qui le suit.

Tout au long du roman, notre héros cherche la paix – c’est par cela que commence le roman : „Pourtant, tout ce que j’ai toujours voulu, c’est la paix”. [14, p.11] Le principe du „fusil de Tchekhov”<sup>ii</sup> nous conduira à nous interroger dès le début de la lecture de ce roman sur cette quête car, si le personnage cherche la paix, il y a forcément une guerre à prévoir. Cette quête de la paix est reprise de nombreuses fois tout au long du roman par le personnage-narrateur, c’est une finalité recherchée qui est trouvée à la fin du roman: „En fait, je ne pourrai être plus en paix”. [14, p.213], mais à quel prix ? Le personnage finit en prison pour avoir agressé le double qu’il a tellement fui – un détective qui le suivait à cause des affaires sales que le notaire avait mis sur pied. Le double représenté ici par l’agent qui le poursuit est donc, d’après la liste des 7 types de double de Carl F. Keppler, le double poursuivant, celui qui traque le „je” et renforce son délit.

Le livre finit par un rêve, le même rêve que le héros fait déjà au milieu du roman, dans les moments de poursuite de son double. Dans cette reprise du rêve, une seule

chose change par rapport au rêve initial: le „moi” est remplacé par „Bertin”. Cela indique donc un trouble de perception du „soi”, une identification totale avec l’autre, au point de parler de soi à la troisième personne.

Notre protagoniste cherche aussi des réponses aux questions qu’il se pose sur les autres personnages, leur histoire et leur sort, surtout ceux qui forment sa famille. Le roman est rempli de destins qui s’entremêlent et d’identités qui ne sont pas connues (par exemple l’identité de sa mère biologique qui l’a abandonné après sa naissance, en 194\*, et dont il apprend l’existence en 1997). Tous ces égarements font que notre protagoniste a besoin d’une entité protectrice, fiable, qui ne le quittera jamais. C’est justement ce rôle qu’il attribue à Tintin – personnage de bande-dessinée qui par sa curiosité et son courage, arrive à combattre le mal et à trouver une solution dans toutes les situations. C’est en prenant Tintin pour fétiche et, à un certain moment même en s’identifiant à lui, qu’il avance dans la vie. Cette double identification nous permet de cataloguer le personnage-narrateur comme un homme dérouté, faible, à la recherche de son unité.

Comme l’indique le titre, *Le Double et Son Notaire*, le roman présente la relation de deux personnages : un notaire, Bertin, et son double. Toutefois, le titre du roman présente un intérêt particulier : c’est l’ordre des personnages, d’abord le double et par la suite le notaire. Ceci s’explique peut-être par la confusion du personnage principal concernant son identité et celle de son double: „C’est ce que je prétends depuis toujours: il y a un autre que moi, qui ne me laisse pas en paix”. [14, p.172], trouble qui est présent tout au long du roman et qui est à son comble vers la fin.

Certains choix faits par l’auteur comme, par exemple, celui d’avoir donné au personnage principal la profession de notaire tout en utilisant le thème du double peut renvoyer le lecteur à une nouvelle classique qui comporte ces deux éléments: „Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde” de Robert Louis Stevenson. Même si dans ce dernier cas, le notaire n’est pas le personnage principal mais seulement le narrateur et l’ami du „dédoublé”, le rapprochement est assez facile à faire.

### **LaRue, Monique (1982), *Les faux fuyants***

En nous appuyant sur cette même base théorique et sur les mêmes délimitations présentées dans l’introduction, nous avons analysé quatre des personnages du roman de Monique LaRue *Les faux fuyants*. Les protagonistes du roman sont chacun d’entre eux le double de l’autre, son sosie déformé, livré à lui-même, abandonné ou fuyant.

La thématique principale du roman est, comme l’indique son nom, la fuite : fuite de soi-même, fuite de sa famille, fuite de la société. Dans cette dérive, les personnages de cette famille s’éloignent, chacun à son tour et à sa manière, du réel. Les noms donnés aux chapitres parlent justement de cet éloignement, par exemple „Quand du réel l’ombre, fugitive” [16, p. 189], „Un retour du réel” [16, p.111] ou „À l’autre bout de la fuite” [16, p.57]. Ce roman est, tout bien considéré, le récit d’une famille extrêmement bouleversée dont les membres, éparpillés tour à tour, cherchent non pas des retrouvailles mais, plutôt, l’absolution.

Les personnages sont poussés par des désirs contradictoires, des forces antithétiques les font partir les uns loin des autres mais, après coup, ce sont ces mêmes forces qui les

entraînent dans de longues quêtes de leurs proches. L'histoire du double ici est évasive. Chacun des quatre personnages est le double des autres, par son comportement, ses actions et sa fuite. „Ils avaient tous le même trajet à accomplir. Mais était-ce bien le même?” [16, p.120] se demande le narrateur omniscient sur les quatre personnages: Klaus, le jumeau qui fuit la maturité avec toutes ses composantes: la sexualité, la responsabilité, l'attachement; Élodie, sa sœur débile; Maurice, le père homosexuel, et Zella la mère alcoolique.

Maurice, ayant un grand doute sur la paternité de ses enfants, est violent avec sa femme et, après la naissance des jumeaux, il la quitte en niant tout lien avec cette famille. L'image du père qui abandonne ses enfants atteint ici son comble et c'est ici qu'émerge le complexe d'Œdipe – Klaus écrit une lettre quasi-menaçante à son père et cherche à retrouver sa mère. Dans cette recherche, il retrouve le médecin qui a soigné Zella mais celle-ci refuse de l'aider en affirmant que cela n'a aucun sens: „(...) votre mère ne pouvait pas être votre mère.” „Qu'attendez-vous de moi ? Que je vous donne une mère ? Impossible. Vous ne l'avez jamais eue. Comment peut-on avoir quelqu'un, de toute façon?” [16, p.83]

Zella est une mère complètement dépassée par la naissance de ses jumeaux, par l'abandon de son mari et par la dépendance à l'alcool. Elle fuit aux États-Unis, dans un centre de désintoxication, où elle se livre à ses propres angoisses. Quand elle apprend dans un journal que ses deux enfants ont fui la maison de sa mère, elle décide de revenir à Montréal pour les retrouver. Le départ de Zella vers le Canada s'entrecroise dans le livre avec le départ de Maurice vers la France – leurs actions, leurs craintes mais aussi leurs attentes sont décrites en parallèle, pour souligner leurs ressemblances mais aussi leurs différences: pour créer l'effet du double.

Tout au long du livre, la maternité de Zella est décrite comme une erreur qui est accentuée par les histoires épouvantables qui sont racontées, par exemple: „Elle avait connu, à Seattle, une femme qui comme elle avait engendré des jumeaux, mais dès le troisième mois de gestation le survivant avait tué son double dans le ventre, et cette femme avait porté six mois de temps un fœtus mort et un fœtus vivant qui bougeait, et dans le psychodrame c'est ça qu'elle avait crié, à tout le monde, cette folle, le chiffre deux, disait-elle, est une malédiction. *De deux, l'un tuera-t-il toujours l'autre ?*” [16, p.75] Cette question de la concurrence entre les jumeaux, à la manière de Caïn et Abel, ne se pose pas ici. C'est, au début, une relation de complémentarité, de fraternité enfantine qui se transforme au fur et à mesure en une fuite commune et, vers la fin, une séparation douloureuse, du moins pour Klaus : „*Élodie-Mérodie ma jumelle décarpillée n'est plus à moi comme moi. Ne me ressemble plus maintenant qu'une goutte d'eau à une autre. Je m'habitue. Je ne m'habitue pas. Je ne crie pas, je n'en parle pas, même si je sais maintenant que ma sœur... Et puis après!*” [16, p.41] Dans ce passage, il est facile d'entrevoir le dédoublement de la parole de Klaus en tant que narrateur. C'est comme s'il y avait un schisme dans sa conscience et un Klaus qui prétend s'habituer au fait que sa sœur n'est plus comme lui alors qu'un autre Klaus admet ne pas s'y habituer mais ne pas en parler.

Ces enfants, Klaus et Élodie, sont deux êtres abandonnés - „*du moment qu'on est sortis Élodie et moi du ventre saignant de notre maison Usher.*” [16, p.169] - qui fuient la réalité en quittant la maison de leur grand-mère. Ils sont chacun le double de l'autre par

leurs différences: Élodie est muette, vulnérable et devient en fin de roman mère alors que Klaus, le narrateur d'une grande partie du roman, est à la dérive, en proie à l'abus d'alcool (une copie des vices de sa mère) et complètement asexué.

Ce couple de jumeaux est uni par le séjour dans le ventre d'une mère déserteuse et par l'absence quasi-totale d'autorité parentale tout le long de leur vie. Ils deviennent soudés par un état d'asthénie continue. Parmi les choses qui les unissent il y a aussi le vice, surtout l'alcool, qui permet à Klaus de décrire sa sœur chaleureusement comme suit: „ma sœur, mon inverse, mon goulot, mon entonnoir (...)”. [16, p. 16] Tout en réalisant avec clarté le caractère dangereux de ces dépendances et de cette vie de débauche, il n'intervient pas quand sa sœur est abusée par le groupe d'hommes chez qui ils habitent. Cette distance prise par Klaus par rapport à sa sœur dénote un certain désir de laisser l'autre en proie à son propre sort, à ses propres choix, même en étant conscient que ce ne sont pas les bonnes décisions.

Dans ce roman la dualité est présente à tous les niveaux: dans la narration, dans le langage des personnages, dans les quêtes identitaires, etc. Le double est chez Monique LaRue un mode de vie pour les personnages mais aussi un outil utilisé par l'auteure pour représenter les mondes et les parcours des protagonistes ; la duplicité est ici un stratagème qui illustre la fuite, l'immersion dans la peur et l'ennui, l'exclusion et la quête incessante de l'autre.

### Conclusion

Les trois romans présentent différents cas s'inscrivant dans le même thème :

le premier représente un double dans le temps dont la découverte par le personnage aide à la construction de la narration ainsi que du trajet du protagoniste ;

le second est un double plus classique: un *doppelgänger* qui hante le protagoniste et qui lui rend la vie dure;

le dernier est un „faux double”, une image dans le miroir créé par l'auteur pour mettre face-à-face les personnages.

Ainsi, le double des œuvres étudiées ici montre que la littérature québécoise est dans la lignée des doubles de la littérature mondiale, et que ce thème est exploité par les écrivains en quête d'une mise en avant de la problématique identitaire.

### Bibliographie:

1. Jodorowsky, Alexandro, *Contes de l'intramonde*, Paris, Albain Michel, 2011.
2. Dostoïevski, Fiodor, *Le Double. Poème pétersbourgeois*. Arles, Actes Sud, 1998.
3. *Histoires de doubles d'Hoffmann à Cortázar!* Récits choisis et présentés par Anne Richter. Paris, Complexe, 1995.
4. Maupassant, Guy (de), *Le Horla*, Paris, Gallimard, 1986.
5. Nabokov, Vladimir, *Despair*. New York, Vintage International, 1989.
6. Palahniuk, Chuck, *Fight club*, Paris, Gallimard, 2002.
7. Keppler, Carl F, *Literature of the second self*. Tucson, University of Arizona Press, 1972.
8. Rank, Otto, *Don Juan et Le Double*. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973.
9. Rosset, Clément, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*. Paris, Gallimard, 1976.

10. Jourde, Pierre, *Visages du double. Un thème littéraire*. Paris, Nathan Université, 1996.
11. Richter, Anne. *Histoires fantastiques de doubles et de miroirs*. Paris: Librairie des Champs-Élysées, 1981.
12. Trouberzkoy, Wladimir, *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*. Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 1996.
13. Gilbert, Nicolas, *La fille de l'imprimeur est triste*, Montréal, Leméac, 2011.
14. Lefebvre, Michel, *Le Double et Son Notaire*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2010.
15. Stevenson, Robert Louis, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales of Terror*, London, Penguin Books, 2003.
16. LaRue, Monique, *Les faux fuyants*, Montréal, Québec Amérique, 1982.

<sup>i</sup> Twin Brother; Pursuer; Tempter; Vision of Horror; Savior; Beloved; Self in Time [titres des 7 chapitres du livre de Carl F. Keppler – *Literature of the second self*]

<sup>ii</sup> La loi dite du fusil de Tchekhov stipule que si une arme à feu figure dans une action, elle devra nécessairement servir par la suite.



ȘERBAN AXINTE  
Institutul de Filologie Română „A. Philippide”

## NICOLAE MANOLESCU ȘI ALGORITMUL REALISMULUI FICTIONAL

### ABSTRACT

In this study the author proved that the theory of Nicolae Manolescu's realistic fiction stands on an algorithm through which is emphasized first a mutation made by the modern novel from the „existence” into something that is outside it with which it interacts, with the second level. The novel remains „a way to participate in everyday life”, despite the fact that the modernization of this genre knew several stages of circumvention of Romanesque, to make room for the idea that “the unusual of life” work in the narrative world as a general rule. Critical perspective takes the stiffness out of fixed, Euclidean categories and makes room for processuality. The question *What is a novel?* is replaced by *How is the novel?* And the graphic form that results from the parameters of investigated condition cannot be rigid either. For this *how* continuously subsumes various and contradictory ways of reporting to reality which is constantly changing. This *how* has only one fixed reference which is the idea of analogon. So, actual items enter the imaginary in different proportions and effects over time.

**Keywords:** theory of novel, Romanian novel, realistic fiction.

### „Un mod de participare la cotidian”

Conceptia despre roman a lui Nicolae Manolescu își are originea într-un paragraf existent în *Lecturi infidele* (1966), mai precis, în capitolul *Lecturi din Rebreanu*. Deși despre fragmentul cu pricina nu s-ar putea spune că ar reprezenta foarte mult prin el însuși, totuși, el se dovedește deosebit de important dacă se are în vedere traseul teoretic în ansamblul său, proces în mai mulți timp, care a atins în *Arca lui Noe* (1980-1983) un anumit grad de cristalizare. Acolo criticul nota: „Să vedem o clipă situația «realismului» modern în roman. Nici un scriitor modern nu repetă pe Tolstoi. Romanul realist al secolului trecut înfățișa un univers uman, social, suficient prin el însuși. Nimic nu transcenda existența personajelor, și nici Flaubert, nici Tolstoi nu căutau în lumea pe care o zugrăveau altceva decât existența însăși a acestei lumi. Romanului modern, chiar realist, nu-i mai ajunge existența pur și simplu, urmând s-o pună într-o relație cu

altceva dinafara ei, cu o idee, cu o convingere, cu o filosofie. Se poate întâmpla ca epica să devină simplu pretext (romane-parabolă), dar chiar acolo unde impresia de realism rămâne (Roger Martin du Gard, Șolohov, Rebreanu, romancierii americani ai deceniilor trecute), un ochi atent va descifra în spatele evenimentelor și personajelor un al doilea plan, general” [1, p.50]. Acest punct de vedere e complementar altuia exprimat în micro-eseul *Cotidianul în roman*. Acolo se postulează ideea că prin roman nu se poate înțelege altceva decât „un mod de participare la cotidian”, deoarece, în ciuda unor reveniri, genul s-a constituit pornind de la „de-romanizare”, iar această depășire a romanescului ar presupune aproape întotdeauna eliberarea de himere și, totodată, descoperirea individului ce are în primul rând o „corporalitate socială”. Manolescu notează: „Când viața însăși e neobișnuită, când realul întrece imaginația, romanul e obligat să facă loc în paginile sale destinului ieșit din comun, «eroului». Dar în scopul de a ne arăta cât de obișnuit a devenit neobișnuitul. Ceea ce citim în paginile romanului este mereu, azi ca și acum două sute de ani, ceea ce se petrece în realitate. În întreaga lui istorie, romanul s-a preocupat de oamenii obișnuiți și de viața lor. Azi, nu mai puțin decât pe vremea lui Fielding. Doar că realitatea nu mai este, ea, aceeași” [2, p. 94].

### Disponibilităților latente ale operelor și căutarea modelului unificator

Pentru a merge mai departe este necesară o restituire succintă a concepției despre critică a lui Nicolae Manolescu. Am în vedere două elemente. Primul, existent în *Lecturi infidele*, este o disertație în favoare ideii că opera nu reprezintă ceva finit, limitat, ci un proces care eșuează continuu în drumul spre cristalizare. Din acest motiv, crede criticul, „opera nu există obiectiv” [2, p. 184], doar critica fiind cea care, sesizându-i disponibilitățile interioare latente, îi inventează realitatea prin examinarea elementelor ce o compun. Al doilea element util demersului de față se regăsește chiar în eseul tripartit dedicat romanului: „operația cea mai legitimă a criticii (...) constă în a reduce multiplul fenomen la un model. Trăiește mai puțin din analize și descrieri de «evenimente» decât din compararea lor (fie și nesistematică), din încercarea de a le descoperi un numitor comun” [3, p.9]. Nu am alăturat întâmplător aceste două opinii. Explorarea disponibilităților latente ale operelor și căutarea modelului unificator al acestora conduc, pe de o parte, spre scoaterea „demersului critic din tiparele tradiționale” [4, p. 205], și, pe de altă parte, către instituirea unui algoritm capabil să circumscrie într-o manieră deloc forțată conceptele aparent oximoronice de *realitate* și *ficțiune*. L-aș numi, *algoritmul realismului ficțional*. Mai ales pentru că, Nicolae Manolescu propune pentru roman definiția de „ficțiune realistă”. Ce anume implică această asociere de termeni și cum anume conturează o teoria asupra genului voi dezvolta în cele ce urmează.

Autorul *Lecturilor infidele* încearcă să răspundă la întrebare *ce este romanul?*, oferind mai întâi un răspuns extins la întrebarea *cum este romanul?*, convins, pe de o parte, că „în literatură definițiile sfârșesc aproape întotdeauna în paradox” [3, p.7], pe de altă parte, acceptând considerațiile lui M. Bahtin, conform cărora, romanul ar fi singurul gen în devenire dintre genurile „finite și parțial moarte”. Iar devenirea, apreciază Manolescu, nu poate fi definită [3, p. 733], ci doar urmărită în procesualitatea ei, o procesualitate căreia, din rațiuni taxonomice și nu numai, poate fi sistematizată în modele și categorii.

În căutarea modelului său, criticul face câteva precizări metodologice, camuflete în pretextul lămuririi unor contradicții existente în teoria romanului. El consideră că o raportare a fenomenului artistic la unele modele sociologice și psihologice este necesară, deși nu se poate vorbi despre o cale de consecință directă, imediată între evoluția formelor romanești și modelele mai sus amintite. Nu pot sta „față în față ca două «evenimente» univoc determinate, ci ca două structuri reciproc motivate” [3, p. 23]. Și, nuanțează, vorbind despre posibilitatea identificării în *modul funcționării sociale* a unui *analogon* al *funcționării estetice a romanului*: „hazardul elementelor reale nu creează necesitatea artistică decât în clipa în care ele se înscriu, prin mijlocirea unui proces complex, în molecula de A.D.N. a imaginarului. Intermediere infinită, fenomen de ruptură, ce desparte realul de posibil” [3, p. 22]. O altă precizare de natură metodologică vizează raportul dintre autor și narator, distincția dintre aceștia fiind considerată absolut necesară „ca o distanță și ca o tensiune: ideologică și stilistică”. Nicolae Manolescu își construiește modelul său nepierzând nici o clipă din vedere forța iradiantă și coagulată a Naratorului asupra *lumilor ficționale* pe care le generează, dar în care se lasă uneori dizolvat.

### Un model tripartit

*Doricul* romanului implică nemijlocit ideea de creație. Acea creație însă a unei lumi stabile, omogene, în care valorile individuale sunt circumcise valorilor societare. Personajul unui astfel de roman nu suferă pe parcursul desfășurării epice mutații esențiale. El se dovedește a fi în primul rând un *character*. Lumea exterioară sieși nu are cum să-l modifice în vreun fel, chiar și atunci când acțiunile sale mai mult îl infirmă decât îl confirmă. Așa se explică forma „auctorială” a acestui tip de roman, în care autorul reprezintă o instanță supraindividuală, autoritatea acesteia neputând fi pusă sub semnul întrebării, orice tentativă de relativizare fiind sortită eșecului de la bun început: „romanul răspunde idealurilor unei epoci încrezătoare și este creator de mitologie. E încă o specie tânără, virilă, lipsită de rafinament. Preferă psihologiei fapta, analizei, epicul, deși dorința lui supremă e de a crea iluzia vieții complete. Lumea lui e coerentă, vocația, autoritară. Autorul își ia în stăpânire personajele (...) e un demiurg capabil doar de sacrificiul de a nu se dezvălui nemijlocit în creație; în care e prezent totuși, de la primul la ultimul rând, prin cunoașterea desăvârșită a destinului, sufletelor și soluțiilor intrigii” [3, p. 26]. Toate aceste caracteristici ale romanului sunt puse în relație cu fenomenul social al burgheziei în ascensiune, cea căreia romanul, integrându-i energia, pozitivitatea și mitologia, îi exprimă de fapt mentalitatea. Dar, observă autorul, acest gen de obiectivitate aparentă camuflează de fapt reprimarea individului, anularea fațetelor sale, ceea ce va fi resimțit dureros atât de artist, cât și de insul uman. Artistului îi rămânea, fatalmente, o recuzită limitată, sărăcită din ce în ce mai mult din cauza reduplicării aceluiași procedee și tehnici narrative. Așadar, romanul *ionic* nu putea să nu instaureze o realitate estetică diferită, din multe puncte de vedere, contrară celei propuse de romanul *doric*.

Acest gen de operă epică aduce o mutație în zona reflecției romanești. O dislocă de acolo de unde ea funcționa doar ca element de decor, dublând „distanța etică dintre autor și personajele sale”. Deziluzionarea, pierderea încrederii în mitologia Creatorului și în coerența Creației a avut drept efect descoperirea *autenticității*: „Analiza și confesia au

alungat creația. Din epos obiectiv, romanul devine uneori jurnal. (...) *Eu* este totdeauna *El*: cel ce scrie este cel care narează. Autorul a fost detronat și a cedat personajelor prerogativele puterii, locul i l-a luat naratorul. (...) Morala comună e substituită de o morală individuală: personajul își regăsește orgoliul, ce fusese cândva apanajul autorului. Concretul psihologic tinde să lichideze caracterul iar istoricitatea exterioară se va traduce într-o temporalitate romanescă vie și contradictorie” [3, p.27]. Conștiința de sine și descoperirea Eului contradictoriu provoacă exterioritatea să răspundă și ea unor sensuri multiple, concurente, fără ca să existe neapărat o corespondență *cauză-efect* între avaturile individului și lumea în ansamblul ei, deoarece, crede criticul, „dramele personale nici nu modifică, nici nu lasă intact sensul lumii: se separă de el, merg în paralel” [3, p. 732]. Așadar, lumea nu mai poate fi omogenă, ci discontinuă, fragmentară, la fel ca percepția insului uman, care, în romanele *ionice*, se expune procesual.

Termenii *doric* și *ionic*, împrumutați de la Thibaudet și resemantizați parțial, răspund și altor determinări conceptuale. R-M. Albérès, de pildă, și-a construit lucrarea sa dedicată istoriei romanului modern pe principiul antagonic dintre „forțele de creștere”, reprezentând romanul tradițional, și „forțele de opoziție”, desemnând operele care au reformat arta romanului în secolul XX. Toma Pavel s-a exprimat și el în legătură cu cele două direcții majore ale dezvoltării romanului. „Forțele de creștere”, respectiv, romanul *doric* stau, în terminologia cercetătorului amintit, sub semnul *artei verosimilului*. „Forțele de opoziție, respectiv, romanul *ionic* sunt urmărite din perspectiva unei funcții de evocare a unității poetice a lumii: „poezia fiind, după părerea romanticilor, chemată să devină expresia cea mai înaltă a esenței universului, prozatorii care aspirau s-o imite s-au simțit oarecum rușinați de vechea lor iscusință artizanală și au acceptat ideea că inventarea intrigilor bine construite, descrierea aspirațiilor ori a imperfecțiunilor umane, lecțiile oneste de ordin moral și social oferite cititorilor nu erau, poate, scopuri destul de înalte” [5, p. 21].

După *doric* și *ionic* urmează în tipologia lui Nicolae Manolescu *corinticul* romanului. Prin el Autorul își recâștigă autoritatea în raport cu personajele sale. Sub această formă nouă de represiune, protagoniștii par anonimizați, lipsiți de biografii particulare, chiar, „fără însușiri”. Psihologia lor e cea a „reflexului condiționat social”. Autorul nu e altceva decât un marionetist (de multe ori ludic), ce dublează prin tușele sale ironice profilul uneori caricatural al „eroilor” săi: „un dumnezeu jucăuș *reface* lumea. Romanul de acest tip este unul al ingenuității pierdute. Nu mai e vorba de sublimul creației dintâi, ci de un surrogat de creație, de după potop. Romanul devine un fel de Arcă a lui Noe încărcată cu biete făpturi ce s-au salvat de la înec: o lume de supraviețuitoare” [3, p.30]. Din lumea discontinuă a romanului corintic răzbate o „mentalitate derutantă sau abuzivă”. În acest spațiu neomogen „atitudinile active” rămân doar mimate, caricaturizate. Din acest motiv, așa după cum remarcă Manolescu, miturile „fondatoare” rămân să fie cele ale inutilității, jocului, absurdului, în vreme ce, „metafizicul ironic” trimite spre o „transcendență goală”. Preferința pentru Metaroman îmi pare, în cazul romanului *corintic*, o încercare continuă de regăsire a stabilității pierdute prin recurs la *persoana* autorului sau, mai bine spus, prin recurs la un narator deghizat în persoana autorului. Dar ea, stabilitatea, i se refuză oricum, sporind de cele mai multe ori sentimentul insolubilului și al vidului.

### Contestațiile și justificările modelului

Modelului descris mai sus i-au fost imputate unele neajunsuri. Mă voi opri doar asupra acelor care au în vedere consecvența/ inconsecvența aplicării din punct de vedere metodologic a dezideratelor formulate în capitolul introductiv al eseului dedicat romanului românesc. Lui Nicolae Manolescu i s-a reproșat că nu ar fi integrat cu aceeași unitate de măsură pe tot parcursul demersului său componenta sociologică utilizată în volumele dedicate *doricului* și *ionicului*. Mai precis, natura romanului *corintic* nu ar fi fost determinată de factorii sociali care, potrivit teoriilor clasice ale romanului, ar constitui un foarte important punct de reper în evoluția genului. Mai mult, unii comentatorii ai lucrării au afirmat că nici nu ar exista motive care să îndreptățească includerea *corinticului* în modelul manolescian. S-a afirmat, poate prea apăsător, că un roman românesc *corintic* nu e de găsit decât în forme minimale, neexistând în societatea românească premisele apariției unui astfel de roman: „Dacă primele două tipuri românești sunt creații ale unor epoci și ale unor structuri ascendente, pozitive, «constructive», corinticul e consecința crizei, a rupturii, a eșecului în plan social, psihologic și, poate, chiar moral. Pe acest fundal, apariția unui roman corintic românesc (...) e extrem de greu de probat” [6, p. 8].

Obiecțiile privind metodologia pot fi ușor demontate. Mai întâi pentru că Nicolae Manolescu însuși a afirmat din capul locului că „Relația dintre social și literar nu este o relație între evenimente, ci una între structuri; ea implică două sisteme de valori cu inerția lor particulară. (...) Cum stabilești o similitudine între sistemul social real (...) și sistemul artistic al romanului? (...) Poți cel mult demonstra că *existența* romanului se explică prin existența spiritului burghez, dar nu și că *formula lui de artă* e, în vreun fel, condiționată de *formula de viață* a noii clase” [3, p. 19]. Așadar, revenim la ideea de posibilitate, la ideea celui *analogon* ce desparte realul de posibil, după cum am arătat mai sus. Deci nu e necesar ca fiecare „eră” a romanului să fie însoțită de determinările sociologice prevăzute. Posibilul înseamnă ieșire din percepția primară, previzibilă. *Formula de artă* poate fi condiționată, nu de *formula de viață*, ci de o ideologie care se opune acesteia din urmă. Dacă este combătută ideea de *viață*, nu înseamnă deloc că raportarea la realitatea imediată (umană și socială) are de suferit. Din contră. Se creează un filtru pieziș care are mult mai multe șanse să discearnă simptomele realului în generalitatea lor decât ar putea să o facă un simulacru direct al realității. De altfel, Paul Cornea a explicat foarte bine că autorul *Arcei lui Noe* a căutat „temeiul analogiei în însăși interioritatea scriiturii, fundând-o la nivelul strategiei retorice, și nu la nivelul conceptualizat al «viziunii despre lume». În fine, el schițează tipologia romanului vizând «dinăuntru» spre «afară», pornind de la realitatea operelor în concretul lor incoercibil, și nu de la o diviziune în etape a societății burgheze” [7, p.XXXVIII].

Andrei Terian propune însă o altă explicație. Are în vedere componenta „esopică” a discursului românesc din perioada comunistă, realitate social-ideologică similară din multe puncte de vedere celei din timpul dictaturii de dreapta din anii '30-'40. Criticul sibian este de părere că prozatorii români au adoptat o formă parabolică pentru că le-ar fi fost imposibil să numească direct realitățile acelor zile. Dar, după cum se știe, în artă noțiunea de „direct” este problematică. Parabola poate fi o modalitate mult mai directă și mai pragmatică decât notația milimetrică. Așadar, „nu numai că raportarea

de tip sociologic nu lipsește, dar ea e mult mai strânsă și mai directă aici decât în cazul celorlalte tipuri de romane. (...) autorul a ambiguizat unele referințe prea transparente privind omologia dintre corintic și sistemele totalitare, tocmai pentru ca acestea din urmă să poată acoperi orice tip de regim opresiv” [8, p. 291-300].

O altă obiecție remarcată și comentată și de Terian este „inconsecvența criteriului taxonomic” reclamată de Monica Spiridon: „distingând între *doric* și *ionic*, analiza lui Nicolae Manolescu revelează polii tipologici ai narației (...). În schimb, în cartea consacrată corinticului, criticul *debarcă pe tăcute unghiul inițial de vedere* (deci criteriul naratologic). (...). Planul de referință al sensului se mută, părăsind pe NARATOR în beneficiul AUTORULUI. (...). Textul, care nu se acoperă cu economia povestirii, însemnând o privire din alt unghi asupra literaturii și o emanație a conștiinței de sine a acesteia, apare acum în scena analizei, semn că Nicolae Manolescu a evadat din universal etans al fabulației și din chingile criteriului inițial. *Lumea povestită* ni se înfățișează ca o *Lume comentată*” [9, p. 50-51]. Dar oare chiar avem de-a face cu un abandon vinovat? Nu cumva această deplasare a accentului de pe *narator* pe *autor* e o dovadă în plus că procesul modernizării formelor romanești se află în strânsă legătură cu problematica *percepției*, ea însăși ordonatoare, capabilă să flexibilizeze criteriile rigide? Andrei Terian, după ce examinează mai multe posibilități de reformulare a modelului tripartit manolescian, ajunge la concluzia că, reclamata inconsecvență a interpretărilor propuse în *Arca lui Noe* nu reprezintă altceva decât „o formă de adecvare la realitatea literară”.

### Teoria ficțiunii realiste

Așadar, teoria ficțiunii realiste, pe care o deduc din scrierile lui Nicolae Manolescu, are la bază un algoritm prin intermediul căruia se pune în evidență, în primă instanță, mutația pe care romanul modern o realizează de la „existență” la acel ceva din afara ei cu care interrelaționează, cu un al doilea plan. Romanul rămâne totuși „un mod de participare la cotidian”, în ciuda faptului că modernizarea genului a cunoscut mai multe etape de eludare a romanescului, pentru a face loc ideii că „neobișnuitul vieții” funcționează în lumea narativă ca o regulă generală. Perspectiva critică scoate din rigiditate categoriile fixe, euclidiene și face loc procesualității. Întrebarea *Ce este romanul?* este înlocuită prin *Cum este romanul?* Iar graficul ce rezultă din parametrii de stare investigați nu foarte fini el unul rigid. Pentru că acest *cum* subsumează continuu modalități dintre cele mai diverse și mai contradictorii de raportare la realitatea, ea însăși în continuă schimbare. Rămâne ca acest *cum* să aibă drept reper fix doar ideea de *analogon*. Elementele reale sunt înscrise astfel în imaginar în proporții și cu efecte diferite de-a lungul timpului.

În romanul *doric*, personajul, proiecție a unei societăți cu determinări clare, nu suportă modificări pe parcursul operei. Naratorul creează și își contemplă demiurgic creația. În romanul *ionic* lumea este discontinuă pentru că așa o percepe individul măcinat de contradicții. Naratorul este substituit astfel de vocile narative. Certitudinea că Dumnezeu există e anulată de aceea că Dumnezeu nu există. Dar lumea în anulare trebuia cumva salvată. Principiul *analogon*-ului păstrându-se, naratorul travestit în persoana autorului reface lumea fără prea multă ingeniozitate, iar „eroii” corinticului par fiii legitimi ai acesteia.

Bineînțeles că nu toate romanele considerate corintice răspund perfect acestei caracterizări. Dar eu înțeleg prin *corintic* și posibilitatea de înnoire continuă a romanului prin diminuarea certitudinilor ce predispuie la căutări auctoriale și la construcții insolite, prin posibilitatea eroului „fără însușiri” de a le avea de fapt pe toate și, prin el, lumea din care face parte rămânând deschisă la schimbare. Prezența corinticului în modelul tripartit al lui Nicolae Manolescu oferă dinamică și viabilitate *algoritmului realismului ficțional* care asigură existența și înnoirea continuă a formelor romanești.

**Referințe bibliografice:**

1. Nicolae Manolescu, *Lecturi infidele*, București, Editura pentru literatură, 1966.
2. Nicolae Manolescu, *Teme 3*, București, Editura Cartea Românească, 1978.
3. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura Gramar, 2004.
4. Mircea Martin, *Generație și creație*, București, Editura pentru literatură, 1969.
5. Toma Pavel, *Gândirea romanului*, traducere de Mihaela Mancaș, București, Editura Humanitas, 2008.
6. Mircea Mihăieș, *Scutul lui Perseu. Nicolae Manolescu între oglinzi paralele*, București, Editura Curtea Veche, 2003.
7. Paul Cornea, *Căi și perspective în sociologia contemporană a romanului în De la N. Filimon la G. Călinescu. Studii de sociologie a romanului românesc*, București, Editura Minerva, 1982.
8. Andrei Terian, *Under the Sign of the 'Corinthian': Theory and Ideology in Nicolae Manolescu's Noah's Ark*, în „Anuarul Institutului de Cercetări Socio-Umane Gheorghe Șincai”, vol. 14, 2011.
9. Monica Spiridon, *Apărarea și ilustrarea criticii*, București, Editura didactică și pedagogică, 1996.

DIANA VRABIE

Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți

## RELEVĂRILE JUDICIOASE ALE UNEI CORESPONDENȚE (FRANZ KAFKA)

### ABSTRACT

Kafka's epic talent is found both in fiction and biographical works. It is fully proved by his correspondence publicly accessible novel, due to the translations of Mircea Ivanescu and Radu Gabriel Parvu. The correspondence involves the writer's relationships with Oskar Pollak, Paul Kisch, Max Brod, Ernst Rowohlt, behind which is revealed the creative site and ideas of the one who made out of the failure of human existence the main motif for his creation.

**Keywords:** correspondence, communication, fiction, biographical, authenticity.

„Scrisorile mă pot bucura, emoționa sau îmi pot stârni admirația, dar înainte au însemnat mai mult pentru mine, prea mult ca acum să mai poată fi, în ceea ce mă privește, vreo formă esențială de viață. Nu m-am lăsat înșelat vreodată de scrisori, dar eu însumi m-am înșelat cu scrisorile, m-am încălzit pur și simplu ani de zile înainte la căldura lor, care, până la urmă s-a și creat, când întregul teanc a fost aruncat în foc...”  
(ianuarie 1922, scrisoare către Robert Klopstock)

**D**intre toate genurile intimiste, corespondența ca specie epică, ce presupune schimbul de scrisori între personalități culturale, implicând consistente valori documentare, biografice, istorice, culturale, psihologice, etice, estetice, „pare a fi cea mai puțin literară, întrucât exclude funcția poetică. În principiu, scrisoarea există ca



intermediar. Ea îi spune cuiva ceva, din partea altcuiva” [1, p.7], ținând de o *poetică a comunicării*. Guvernată de numeroase intenții (informative, narrative, didactice, critice, afective, polemice), corespondența reprezintă o comunicare intimă, personală, de unde și unicitatea relației dintre emitent și destinatar. Abordând metricile comunicaționale care ordonează majoritatea strategiilor de adresare, Liviu Papadima include corespondența în matricea intersubiectivă, întrucât aceasta e dominată de funcția de contact, iar tematic valorifică substanța „trăirii”, a experienței individuale: „Epistolarul începe de acolo de unde se termină pedagogicul: acesta din urmă țintește la o echilibrare consensuală, spre a fi instaurată la încheierea textului. Cel dintâi tinde, dimpotrivă, să creeze o comuniune experiențială în interiorul textului însuși, cu «concluzie suspendată» [2, p.89]. Marca epistolarului ar fi tocmai această prezență gata de replică. Dacă în momentul scrierii, este un act solitar, mimând comunicarea reciprocă, în realitate este un monolog ce va ajunge la destinatar doar în timp. Mai mult, corespondența constituie o tentativă de a acoperi o lipsă, un deficit de comunicare, procesul scriiturii reprezentând un act de anulare a absenței și de recuperare imaginară a destinatarului.

Radu Toma plasează discutarea genului epistolar în imediata prelungire a discursului memorialistic, considerând că unul este transformarea celuilalt [3, p. 34]. Tributară mai degrabă prozei de călătorie, corespondența își face drum cu ostentație în sânul literaturii, generându-și în timp propria poetică. Spontaneitatea, creativitatea artistică, caracterul biografist-confesiv, mărturisirea experienței nemediate, descurajează reducerea ei exclusivă la ipostaza documentului biografic.

Plasată undeva la intersecția dintre autoficțiune, document, eseu, corespondența are marele avantaj de a concilia în mod fericit apetitul literar-estetic al cititorului cu interesul, tot mai sporit, pentru devoalarea detaliilor private ale celebrităților. Răsfoim corespondența lui Flaubert pentru a pătrunde în atelierul de creație, dar și pentru a cunoaște meandrele sufletești ale unui bolnav cronic surprins în căutările sale sisifice. Urmărim dialogul epistolar al lui Voltaire pentru fascinantul joc al ideilor secolului al XVIII-lea, care au pregătit marea Revoluție Franceză, dar și pentru laudele și blestemele pe care filosoful le aruncă în dreapta și în stânga, portretele morale pitorești, culisele anecdotice etc.

Personalitate complexă și controversată, de o luciditate refractară, Kafka își relevă talentul său scriitoricesc, plămădit din reverie, absurd, ironie, atât în literatura de ficțiune, cât și în cea de mărturisire. Acestea nu pot fi separate tranșant, așa cum arta scriitorului nu poate fi detașată de experiența sa de viață. În cazul lui Kafka, omul și opera nu sunt decât două ipostaze ale acelorași nobile aspirații și amare decepții. O atestă plener romanele sale (s-a remarcat frecvent că eroii principali ai celor trei romane (*America*, *Procesul*, *Castelul*) nu sunt decât alter-ego-urile lui Kafka), dar și proza scurtă, emanând incertitudinile, tulburările, oscilațiile scriitorului ceh.

Memorialistica (*Jurnalul* (caietele in-cvarto) (1910–1923); *Caietele albastre* in-octavo (1917–1919), corespondența (*Scrisori către familie, prieteni, editori* (1900–1924); *Scrisori către Ottla* (1909–1924); *Scrisori către Felice* (1912–1917); *Scrisoarea tatălui* (nov. 1919); *Scrisori către Milena* (1920–1923)) sau convorbirile sale ne oferă un auxiliar prețios pentru o mai bună înțelegere a prozei artistice, constituind un instrument eficient pentru

descifrarea raporturilor dintre om și creația sa, dintre cadrul general istoric și operă. Aruncate la începuturile receptării lui Kafka în „curtea” istoriografilor sau biografilor, astăzi scrisorile sale se bucură aproape de aceeași considerație ca și creația sa de ficțiune, întrucât comportă o valoare literară indubitabilă, fiind celebre între colecțiile epistolare din întreaga lume.

Față de opera de ficțiune, corespondența lui Kafka ocupă un spațiu dublu, dat fiind și faptul că destinatarii săi au manifestat o conștiinciozitate ieșită din comun în a păstra toate misivele trimise de cel ce le-a fost prieten. Robert Klopstock, de exemplu, a salvat chiar și bucăți de hârtie, biletele de conversație din sanatoriul de la Kierling, considerându-le revelatorii în cazul unui artist de anvergura lui Kafka.

În ordine cronologică, Kafka a avut mai mulți „adrisanți” în dialogurile sale epistolare, printre care prietenii: Oskar Pollak (1902-1904), Max Brod (1904-1924), Robert Klopstock (1921-1924), familia, sora sa Ottilia, editorii, și nu în ultimul rând, amicele și iubitele sale, Hedwig Weiler (1907-1909), Felice Bauer (1912-1917), Milena Jesenská (1920-1923), Grete Bloch (1913-1914), Minze Eisner (1919-1924). Figurile acestora și relația lor cu expeditorul pot fi reconstituite doar din scrisorile celui din urmă. Răspunsurile lor nu le vom afla niciodată, întrucât se pare că scriitorul sau familia sa au distrus misivele respondenților săi, cu excepția câtorva ale Milenei Jesenská.

Spiritul introvertit al lui Kafka resimte acut necesitatea exteriorizării unor trăiri traumatizante, a unor incertitudini refulate în subconștient, a unor complexe finalmente conștientizate. Acestea se vor așterne cu febrilitate în registrul prozei memorialistice, care alternează paginile de ficțiune. Ficțiunea și nonficțiunea în cazul lui Kafka reprezintă două fațete ale aceleiași realități: *autoexilul în propria cochilie*. Este vorba de un exil autoimpus, în momentul în care calea de mijloc a fost ratată de scriitorul praghez. „Toată viața, Kafka a pendulat între familia evreiască, limba germană și poporul ceh, fără însă să-și găsească vreodată un loc statornic. Conștiința sa era sfâșiată de aspirații neîmplinite, de iubiri zadarnice, de dăruiri fără răspuns. Om al epocii sale, legat de fire inextricabile de mediul său, Kafka n-a fost deplin acceptat și nici n-a acceptat deplin serviciile lumii sale. Ca om, scriitor și cetățean a ocupat perpetuu o poziție limitrofă, pe care însă a exprimat-o artistic cu o excepțională forță sugestivă” [4, p. 37].

Impresionantă atât sub raport cantitativ (în jur de 1500 de scrisori), cât, mai ales calitativ, corespondența lui Kafka ne ajută să înțelegem mai bine nu doar personalitatea sa zbuciumată, contradictorie, ci, în bună măsură, să dobândim și o altă deschidere asupra creației sale artistice. În marea lor majoritate, scrisorile redau tensiunea sufletească, sunt vii, poartă parfumul epocii și al spațiului din care au fost expediate. Găsim în ele și meditațiile creatorului, amănunte despre personalitatea altor colegi de breaslă, comentarii asupra creațiilor unor iluștri scriitori ai vremii, dar și germenii viitoarelor sale texte literare. Cu toate acestea, cum observă și Iulian Băicuș în studiul său, *Esența înfricoșătoare a lui Franz Kafka*, „miza epistolelor lui Franz Kafka este clar una ontologică, iar nu una ideologică” [5, p. 25].

Prima selecție a corespondenței lui Kafka a apărut în 1937, sub îngrijirea lui Max Brod, prietenul și testamentarul său, căruia îi fusese încredințată penibila sarcină de a arde opera scriitorului ceh. Max Brod nu a ținut cont, însă, de ultima dorință a prietenului

său și a păstrat toate manuscrisele, pe care le-a salvat, în 1939, când s-a refugiat la Tel Aviv, după invadarea Cehoslovaciei de către trupele naziste. După punerea în circuit a operei de ficțiune postume a lui Kafka, se va opta și pentru valorificarea celei biografice, inclusiv a corespondenței sale.

În România, opera lui Kafka a fost tradusă relativ târziu, deși receptarea creației sale se produce surprinzător de timpuriu. Dacă în anul 1984, la editura Univers apărea volumul *Pagini de jurnal și corespondență*, în traducerea lui Mircea Ivănescu, un amestec de pagini epistolare și diaristice, în 2005 editura RAO continua traducerea operei lui Kafka într-un amplu proiect, în care corespondenței traduse de Radu Gabriel Pârveu, îi revenea trei volume. Traducerea a fost realizată după volumul *Briefe 1900-1912*, publicat în 1999 de către Editura S. Fischer din Frankfurt pe Main. Proiectul presupunea ordonarea cronologică a scrisorilor și nu în funcție de destinatar, respectându-se concepția editorului german, Hans-Gerd Koch.

Primul volum cuprinde 377 de scrisori expediate între anii 1900 și 1912, reflectând una din cele mai fulminante perioade din viața lui Kafka: prietenii cu Oskar Pollak, Paul Kisch, Max Brod, Ernst Rowohlt – pe când era student al Facultății de Drept, iar, mai apoi, angajat al unei firme de asigurări din Praga, iubirile sale pentru Hedwing Weiler, Felice Bauer.

Volumul al doilea vizează corespondența surprinsă între anii 1913 și 1914. În peisajul epistolar prioritatea o are corespondența autorului cu Felice Bauer, care va fi completată, începînd cu luna octombrie 1913 de figura lui Grete Bloch, prietena lui Felice Bauer. Spre deosebire de corespondența dintre 1900 și 1912, care reflectă în mare parte concepția estetică a lui Kafka, aflat în plină vervă intelectuală, în dialogul epistolar dintre 1913 și 1914 asistăm la tribulațiile sentimentale ale scriitorului, pigmentate de câteva dedicații ale sale de pe volumele *Contemplație* și *Fochistul* pentru Franz Werfel, Felix și Lise Weltsch, Irene Schweizer și Oskar Baum.

Tușele idilice se estompează în volumul al treilea al corespondenței. Dialogul epistolar scoate la iveală dramele individuale trăite de Kafka, dar și cele colective, pe fundalul izbucnirii Primului Război Mondial. Scriitorul se află la Praga, unde duce o viață ingrată de funcționar. În 1917 se declanșează tuberculoza, iar odată cu ea se reduc aspirațiile prozatorului. Segmentul compensativ al acestei perioade este reprezentat de ascensiunea sa creativă. Apare *Procesul* și *Colonia penitenciară*.

Cărți poștale, epistole grăbite, scrisori de felicitare sau de condoleanțe, răvașe si-mandicoase, toate amestecă într-un iureș spontan crâmpie din destinul celui care s-a confruntat mereu cu viața, alegând să meargă împotriva liniei de plutire. Cele două mari colecții de scrisori de dragoste, expediate Milenei și lui Felice, impunătoare ca volum, nu constituie „simple transcrieri ale nașterii și evoluției unui sentiment de afecțiune, ci sunt chiar substitutele acestuia, un soi de *ersatz*, de drog zilnic pe care cel intoxicat simte nevoia să și-l inoculeze direct în vene” [5, p. 25].

O nevoie imperioasă de comunicare, o provocare a destinatarului pentru a confirma sau a redeclanșa veșnicele interogații, la care se supunea conștient și asumat Kafka: „Știi însă care este sanctuarul pe care-l putem avea într-adevăr ca amintire de la Goethe? Urmele pașilor săi pe drumurile singuratice prin țară” [6, p. 13]. După îndelungate tăceri

care se aștern în dialogurile cu interlocutorii săi, el este cel care, de obicei, reinstaurează comunicarea într-o tentativă de a risipi singurătatea care mușcă din ființa sa: „Nu, am vrut să-și scriu înainte să vii tu. Când ne scriem unul altuia, parcă suntem legați cu funie; apoi, când încetăm, funia se rupe, și chiar dacă n-a fost decât o sfoară, caut s-o înnod repede și provizoriu” [6, p. 33]. Lipsa scrisorilor poate fi suportată mult mai ușor duminica, decât în zilele de lucru, când dezgustul provocat de forfota funcționărească poate fi înlăturată doar de apariția unei epistole: „Numai în zilele de lucru lipsa veștilor așteptate este îngrozitoare. Căci atunci îmi este interzis să mă gândesc la tine, toată lumea are de la mine pretenții ce mă dezgustă” [6, p. 255]. Tergiversarea răspunsurilor îl supără pentru că bulversează continuitatea epistolară. Întreruperea corespondenței (pierderea sau întârzierea scrisorilor) e și ea o dovadă că e posibilă o continuitate în măsura în care această corespondență e neîntreruptă. Paradoxal însă, ceea ce e cu adevărat continuu la Kafka este tocmai întreruperea. Adunarea fărâmelor pare să dea acces la ce e linear sau chiar la ce e total. Cumulând intervale, momente intercalate, ne autoiluzionăm că reușim să construim linear, „dar totalul e o fantasmă, căci nu poate integra infiniturile din care e construit fiecare întreg, precum și spațiul dintre un întreg și altul. Linearitate și total nu sunt de-ajuns pentru a transcende discontinuitatea timpului, n-o iau în seamă. Fărâme puse cap la cap rămân niște fărâme, adică o scriitură oscilând între frază și stil, incapabilă să se decidă. Eșec imediat dezvăluit de această scriitură cu care ne ocupăm timpul astfel adunat în mod fictiv și care prin natura sa nu poate fi nici calculat nici totalizat” [7, p. 11].

Imaginea acestui sclav al continuității discontinui, care, în consecință, devine un *exilat în sine însuși*, traversează ca un fir roșu atât creația sa de ficțiune, cât și cea intimă, întrucât „opera lui Kafka este opera unui artist izolat, care își simte izolarea ca pe o vină de neaflat și, în consecință, de neiertat. Este prin urmare un nesfârșit monolog pe marginea prăpastiei, în care se pune problema sensului existenței omenești” [8, p. 90]. Scriitorul își spulberă singurătatea scriind. O face febril, cu îndârjirea celui care ar vrea să immortalizeze clipa, dar în momentul când simte că aceasta îi scapă, renunță și se afundă în tăcere. Intervin intermitențele numai de dânsul explicabile, un decalaj de orar debusolant. Întrebările și răspunsurile se suprapun sau se deplasează în contratimp, relevând tirania intimității ce adună pulsațiile risipite în diferite capete ale Europei. Scrie din gări, din hotel, de la birou, din birturi, unde savurează cafeaua, din patul în care zace din cauza durerilor la stomac. Semnează cărți poștale pneumatice, telegrame prompte, ilustrate ale orașelor pe care le vizitează, într-o încercare de a restabili continuitatea care îi scapă. Or „continuitate e pentru Kafka, o punere la încercare în aceeași măsură ca și scriitura. Din punct de vedere tehnic, materialul, actul de-a scrie e întâlnirea cu discontinuitatea: te izbești de ea tot timpul...” [7, p. 11]. Scriitura sa „nu are alt scop și nici alte resurse decât căutarea experimentală a acestei continuități” [7, p. 11], dar și sfidarea autoexilului.

În realitate, exilul interior al lui Kafka se dovedește mai frustrant decât exilul în accepția de fugă sau sancțiune, întrucât în cazul celui dintâi sunt incluse și ultimele accepții. Singurătatea lui Kafka vine din această fugă de sinele propriu, înțelesă ca sancțiune pentru ceea ce nu a săvârșit, dar pentru care a fost „prigonit”. Autoexilul la Kafka constituie cadrul

necesar pentru tatonarea sinelui și pătrunderea acestuia. Această încercare de definire a propriei esențe, dar și de înțelegere a resorturilor umanității, este identificabilă în toată literatura sa intimistă: „Atâtea forțe sunt legate în mine de un țăruiș din care poate că odată va crește un pom verde; în schimb, o dată eliberate, ele ar putea fi utile atât mie, cât și statului. Dar prin tânguiri, nu te lepezi de pietrele de moară ce-ți strivesc gâtul, mai cu seamă dacă ți-s dragi” [6, p. 31]. Viața lui Kafka, „săracă în evenimente exterioare, lipsită de spectaculos, modestă, și retrasă, a dus însă, prin contrast, la o hipertrofie a existenței sale lăuntrice, chinuită de disperări și temeri disproporționate, obsedată până la tragism de propriile sale probleme de conștiință, analizate cu o scrupuloasă cazuistică” [4, p. 13], atât în opera sa de mărturisire, cât și în cea de ficțiune.

Dincolo de jovialitatea afișată, misivele reflectă dramatica neîmplinire umană, indușă de Kafka: „A mai trecut o zi lungă; ea are un început și un sfârșit de care totuși nu este demnă” [6, p. 57]. Atât paginile de jurnal, cât și cele epistolare ne oferă numeroase certificări ale *eșecului existenței umane*, constituite la Kafka într-un dramatic refren: „Vezi, sunt un caraghios; dacă mă iubești un pic, o faci din milă; eu contribui cu teama. Întâlnirea într-o scrisoare este aproape inutilă. E ca un clipocit la țăruiș pentru două persoane despărțite de un ocean” [6, p. 57].

Eșecul existenței umane reclamă la Kafka ratarea finalității ei, imposibilitatea de a ajunge la țintă: „Or, acum, seara, când am avut ocazia cerută imperativ de toată ființa mea, deși nu în mod direct, dar cu o deznădejde lăuntrică din ce în ce mai mare -, am scris numai atât cât de-abia să-mi ajungă să trec peste ziua de mâine și am rămas să trândăvesc rezemat, cuprins de o tihnă vagă, de parcă urma să sângerez” [6, p. 325]. Aceste leitmotive izvorăsc din experiența fundamentală a unei singurătăți irevocabile și a maladiilor care l-au hărțuit de-a lungul vieții. Constant apar referințe la boala care pune stăpânire încet, dar ferm pe ființa sa. Prozatorul suportă cu greu durerile de stomac, de cap, de dinți, stările de slăbiciune generală. Conștientizează că este un ipohondric incurabil și, cu toate acestea, îl exasperează până și scrântirea unui deget sau vizita la oftalmolog.

Se reface periodic în stațiunile doctorului Lahmann, Erlenbach, pe malul lacului Zürich. La sfârșitul lui iulie 1906 aflăm că se tratează în sanatoriul doctorului Ludwig Schweinburg din Zuckmantel împotriva neurasteniei, a insomniei și a durerilor de stomac. Momentele de ameliorare a sănătății au darul de a-i iriga optimismul anemic: „Vara aceasta m-a silit să-mi descleștez puțin buzele – am devenit mai sănătos (azi nu mă simt prea bine); m-am făcut mai puternic, am stat mult printre oameni, pot vorbi cu femeile – e nevoie să spun aici toate acestea -, însă vara nu mi-a adus nici un lucru minunat” [6, p. 25]. În clipele sale de autenticitate, Kafka se dovedește de *o sinceritate absolută*, iar examinarea faptelor o face pe alocuri cu o pedanterie exagerată, aproape inutilă. Pe lângă activitățile sale de rutină (băutul cafelei, plimbările la aer liber, întâlnirile cotidiene, socializarea etc.), Kafka nu ezită să ne delecteze cu meniurile sale speciale, descrise cu lux de amănunte: „Aici [este vorba de restaurantul vegetarian Thalzsia din Reichenberg] mă hrănesc cu lapte de merișor, herculo, varză umplută, supe de fructe și alte bunătăți și vă compătinesc că nu puteți nici măcar să mă invidiați pentru asta” [6, p. 139]. Max Brod vorbește chiar de o *conscientia scrupuloasă* ce i-ar fi fost caracteristică spiritului kafkian.

Neîmplinirea în plan artistic vine dintr-o neîncredere în capacitatea cuvântului de a-i transpune fondul de idei, dar și cel emoțional, criză resimțită de toți marii creatori. Cu atât mai nerecunoscător se dovedește acesta cu cât constituie chiar marca purtătorului său: „Ia seama! Literele și cuvintele se fac comode, se întind, mustăcesc pe sub depunerile abdominale; altele se mai clatină pe picioare, sunt gălbejite și vădesc o digestie proastă. Nu te mira însă, fiindcă asta se trage de la intestinul meu scârbos și de la stomac și de la un fel de supraalimentație idioată” [6, p. 21].

Mai mult, îl macină rostul său existențial în lume, dovedindu-se un revoltat perpetuu împotriva creatorului: „De altminteri, e ceva vreme de când n-am mai scris nimic. În cazul meu, lucrurile astea se petrec în felul următor: Dumnezeu nu vrea să scriu, însă eu, eu trebuie s-o fac. Așa că este un veșnic du-te-vino; în cele din urmă, Dumnezeu e totuși mai tare, iar în această privință sunt mai nefericit decât îți poți închipui” [6, p. 31].

Adevăratele momente de efuziune spirituală sunt prilejuate de discuțiile literare despre cărți, noile lecturi, proiectele editoriale. Autorii preferați sunt Marc Aureliu, Goethe, Flaubert, Byron, Hebbel (jurnalul căruia este citit dintr-o respirație în pofida faptului că are un volum de peste 1 800 de pagini). Selectiv în materie de lecturi, pleacă de la deziderate concrete: „Cred că ar trebui să citim numai asemenea cărți care ne mușcă și ne înțeapă. La ce bun să mai citim o carte care nu ne trezește cu un pumn în scăfârlie? Ca să ne facă fericiți, așa cum scrii tu? Dumnezeule, fericiți am fi și de n-am avea cărți, iar astfel de cărți care ne fac fericiți, am putea scrie, la o adică, noi înșine. Dar avem nevoie de acele cărți ce au asupra noastră efectul unei nenorociri care ne doare teribil, ca moartea cuiva pe care l-am iubit mai mult decât pe noi înșine, și ne face să ne simțim ca și cum am fi izgoșiți în codri, departe de toți oamenii, sau ca o sinucidere, o carte trebuie să fie toporul pentru marea înghețată din noi. Așa cred eu” [6, p. 36]. Nutrește un apetit deosebit pentru diaristică. Bănuim că are mâna antrenată când își conține propriul jurnal, întrucât are parcurse în timp jurnalul lui Byron, Hebbel, dar și paginile diaristice ale prietenilor săi apropiați.

Descoperim apoi amănunte despre cărțile lui Kafka care nu am mai apucat să vadă lumina tiparului. Așa aflăm dintr-o scrisoare către Oskar Pollak, din 20 decembrie 1902, despre povestirea *Lunganul sfios*, primul text literar al autorului, în opinia lui Max Brod. Alte povestiri timpurii (printre care *Dimineața*) pe care le trimite prietenului său (așa cum rezultă dintr-o scrisoare din 6 septembrie 1903) nu s-au păstrat, la fel cum s-a întâmplat și cu unele romane (*Copilul și orașul*) și pagini memorialistice. Ciclul epistolar relevă culisele conceperii acestora, constituindu-se astfel, într-un veritabil șantier de creație: „Dragul meu, Max, iată jurnalul meu! După cum vei vedea, am mai trișat un pic, n-am avut încotro, fiindcă nu-mi era destinat doar mie; în orice caz, o astfel de escrocherie nu este câtuși de puțin intenționată; mai curând, totul se datorează naturii mele intime...” [6, p. 156].

Dintr-o scrisoare către Max Brod din 17 septembrie 1911 aflăm că cei doi plănuiseră să-și noteze în paralel impresiile de călătorie, în baza cărora să conceapă împreună romanul *Richard și Samuel*, din care într-adevăr au publicat un prim capitol, renunțând ulterior la proiect. Incertitudinile de care se simte mutilat în timpul procesului creator sunt descrise cu lux de amănunte, fiind împărtășite bunilor săi prieteni: „Trebuie să

acumulez în mine niște incertitudini, până ca ele să devină o certitudine mărunță sau o scrisoare. De câte ori – spre a nu exagera, să zic: de vreo zece seri – am tot compus, înainte de a adormi, acea primă scrisoare. Or, unul dintre lucrurile din pricina căruia sufăr este că nimic din ce-am alcătuit temeinic în prealabil nu pot să aștern pe hârtie mai târziu într-un mod fluent. Memoria mea e într-adevăr foarte proastă, dar nici cea mai bună memorie nu m-ar ajuta să scriu cu fidelitate măcar un fragment, oricât de mic, pe care l-am conceput anterior și n-am făcut altceva decât să-l țin minte, pentru că în interiorul fiecărei fraze există nuanțe ce trebuie să rămână în suspensie, înainte de a fi puse pe hârtie” [6, p. 173].

Nu ezită să-și exprime concepția estetică, chiar dacă aceasta contravine principiilor asumate de prietenii săi. În scrisoarea din 28 august 1904, spre exemplu, Max Brod este ironizat pentru atitudinea sa față de prezența sentimentului în literatură. Altădată acesta este îndemnat să persevereze în exercițiul său diaristic, dar și în materie de poezie întrucât „poezia ta e curată (doar cu «strugurii grei» apare în cele două versuri un surplus cam îndoielnic; aici ar trebui să mai umbli)” [6, p. 157].

Correspondența ne oferă șansa cunoașterii unui *Kafka par Kafka*, care se relevă altfel, de fiecare dată, întrucât rolurile pe care le joacă îi impun un anumit scenariu. Astfel, rând pe rând, suntem martorii unui dialog „între un fiu rebel, un logodnic înflăcărat, un frate iubitor, un prieten devotat celor pe care îi simte aidoma lui, «mon semblable, mon frère», scriitori, un amant bântuit de fantome, un autor emoționat și îngrijorat, un frate mai mare (în cazul lui Minze pentru care nu are decât sentimente fraterne), un amic de corespondență, un cunoscut sau un prieten tot mai bolnav, mai secătuit, în scrisorile către Robert Klopstock” [5, p. 26]. La capătul acestei lungi galerii, îl vom regăsi pe Kafka în fața publicului său spectator, cu pălăria în mână, în semn de grațitudine. „La revedere, mulțumesc pentru toate” – este ultima epistolă, scrisă doar cu câteva zile înaintea morții, datând 20 mai 1924, în care îi mulțumește lui Max Brod pentru cartea lui Franz Werfel.

#### Referințe bibliografice:

1. Ciocârlie Liviu, *Mari corespondențe*, București, Cartea Românească, 1981.
2. Papadima Liviu, *Literatură și comunicare. Relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, Iași, Polirom, 1999.
3. Toma Radu, *Epistemă, ideologie, roman: secolul XVIII francez*, București, Editura Univers, 1982.
4. Enescu Radu, *Franz Kafka*, Oradea, AION, 2007.
5. Băicuș Iulian, *Esența înfricoșătoare a lui Franz Kafka*, București, Editura Universității, 2006.
6. Kafka Franz, *Correspondență (I)*, trad. de Radu Gabriel Pârvu, București, RAO, 2005.
7. Oster Daniel, *Kafka, Rimbaud – spațiu vital cu intervale*, în „Contemporanul”, 1996, nr. 51-52.
8. Mălăncioiu Ileana, *Vina tragică - tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka*, București, Cartea Românească, 1978.

LUDMILA ȘIMANSCHI  
Institutul de Filologie al AȘM

## MODUL AUTOPARODIC DE TEXISTENȚĂ POSTMODERNĂ

### ABSTRACT

The article sets and comments on the most important theoretical aspects involved in the idea of self-parody. It also traces the lines that divide the concept of self-parody and concepts with which it is in an apparent or essential relationship. It distinguishes between the various interpretations of the autoparodic phenomenon: from the cultural, aesthetic interpretation to postmodern poetic discursive interpretation. The author's intention is to give back the functionality and applicability of self-parody term in relation to the literary phenomenon which, to a large extent, generates it, and also which, at least in partly, is generated.

**Keywords:** self-parody, self-pastiche, self-plagiarism, self-parodist, self-derision, self-subversion, self-criticism implications, self-referential play, autograph text.

Critica literară română a taxat inițial scrierea postmodernistă de experimentare radicală a nivelului limbajului și de omniprezența autoreprezentării și autoparodiei. Abordând în special parodia și narcisismul literaturii, Carmen Popescu în *Scriiturile diferenței* sesiza situația de alertă care se crease în contextul postmodern: „Mulți comentatori se arată uneori îngrijorați de efectele neașteptate pe care le poate avea recursul masiv sau excesiv la (auto)ironie (generată aproape inevitabil de autoreflexie și conștiința de sine) sau (auto)parodie: generalizarea, ubicuitatea și legitimarea/canonizarea acestor strategii pot conduce la anularea caracterului lor opozitiv, polemic, subversiv.” [1, p. 21] Practica autoparodică din textele literare a fost reprobă și calificată drept deceptivă, hrănindu-se din propria moarte, denunțând propriile artificii și exhibând îndoiala asupra forței de recuperare și contestare a artelor: „Postmodernismul ajunge cu spiritul revoluționar în pragul absurdului. Dar pentru a fi modelatoare în afară, revoluția în artă se înfăptuiește mai întâi în sine. Limita este dată de eșuarea disperării în autoparodie.” [2, p. 77]

Contraargumentele pe care le vom invoca pentru a susține cauza „antimetodei” autoparodice recunosc parțial caracterul „negativ” aplicat de ea asupra literaturii, dar în același timp îl inversează abil și persuasiv în avantajul creației. Cercetătorul englez



Cheal Pugh în articolul *Parade, paradoxes et auto-parodie* descoperă natura dihotomică a autoparodiei și consideră că, în special, datorită ei se atinge „performativitatea” textului literar: „Pe de o parte este constatarea «negativă» a neputinței creative, iar pe de altă parte e afirmarea frapantă «pozitivă» a unei metode ce inversează procedura normală datorită căreia o operă se creează, se dezvoltă și se finisează. Această metodă «negativă» nu este decât virtutea contradicției, deci textul aparent supus acțiunii de destructurare este de fapt compus, organizat și metodic destructurat.” [3, p. 94] Criticul literar clujean Laura Pavel confirmă caracterul malformativ al autoparodiei, dar nu-l declară nociv și alarmant, ci din contra redresant din perspectiva reprezentării fictive: „Cu toate că «monstruoasă» și non-etică uneori, prin aceea că «duce la tot», literatura care se autoparodiază se și revigorează astfel, în urma autoflagelantei denunțări de sine, iar recăderea în intertextualitate nu e doar un semnal al îmbătrânirii și epuizării estetice, ci și al unei re-ontologizări a spațiului ficțional; fiindcă, prin recunoașterea parodică a caracterului său inevitabil repetitiv, prin situarea deliberată în descendența marilor texte ale umanității, acest spațiu își redobândește valoarea de reprezentare arhetipică, exemplară.” [4, p. 228]

Din considerentele că practica autoparodică nu a fost pe deplin fundamentată teoretic în studii metodice relevante și este de multe ori desconsiderată în mod voit (în ciuda faptului că referințele aleatorii în cronicile critice, prin care ea se aduce drept argument forte și stilem al textului postmodernist, sunt abundente), vom încerca să refacem atât traseul istorico-critic al afirmării autoparodiei, cât și să punem în vizor sporadicele intervenții teoretice despre fenomenologia și praxeologia acestei metode creative care ar putea forma o imagine clară, fortificantă.

Investigația rațiunii morfologice a compuselor cu prefixul „auto-” a elucidat faptul că „acest prefix performativ fără sens peiorativ în forma reflexivă determină o coreferință între rolul de agent și temă. Astfel și cuvintele autoironia, autoparodia au o structură argumentativă cu două roluri tematice: agent și pacient.” [5, p.104] În cazul autoparodiei prefixul face referință la fenomene diferite: limbaj, literatură, subiectul enunțării, la autor și operele sale anterioare. Apariția unei literaturi autoparodice care conține o dublă reflecție (a obiectului parodiat și a parodiei obiectului) a fost anunțată în anul 1969 de Richard Poirier [6], care a examinat conceptul de autoparodie în special. Mai târziu analistul francez Leon Somville insistă asupra necesității recunoașterii textului a capacității de a se parodia pe sine și oferă o distinctă investigație a mecanismelor discursive autoparodice: „Devalorizarea este foarte bine codată, provine din punerea în concurență a două registre de scriere prezente în același text: același text cunoaște două tratări diferite una serioasă și alta parodică – nu e vorba de prezența unui text B autograf (hipertext), dar de un singur text care comportă variații autografe. Autoparodia presupune un autor identic anterior și identitatea autor 1 = lector 1 = autor 2. Citită de un lector oarecare (c), autoparodia poate la rândul său să constituie obiectul lecturii autoparodistului (d), existând posibilități reale și asupra specificității unei autoparodii ca obiect al autoparodistului, sau a parodiei de gradul II.” [7, p. 7]

Apariția tendinței de analiză și sinteză a ideilor din știința artei ce vizează autoparodia este marcată de retoricianul american Trisha Goodnow [8], care în procesul identificării referințelor conexe în aserțiunile puținilor teoreticieni ai fenomenului autoparodic

comentează interogarea asupra fenomenologiei discursului: „O artă poate fi considerată autoparodică atunci când pune sub semnul întrebării nu numai relația sa cu alte arte, ci și propria identitate” [9, p. 10], descoperirea intenției critice a fenomenului: „Autoparodia în literatură e o specie de analiză critică” [6, p. 351] și tehnica autosubversiunii autoscepticismului ca o modalitate metaparodică propusă de Samuel Bennett în 1985. [10]. Goodnow dezvoltă direcția autosubversiunii lui Bennet și consideră că parodistul postmodernist este pe deplin sceptic față de toate formele expresiei, desconsiderându-se pe sine în primul rând ca formă de găsire a sensului. Acest scepticism radical nu se simte confortabil în nicio formă categorială sau de gen, ci estompează continuu limitele dintre ele, încercând să „submineze stereotipurile de gândire și de experiență, în efortul de a submina stereotipurile lingvistice în sine, astfel încât să pară că orice plinătate a semnificației este disipată, pentru orice vizitator neiluzionat, în jocul indeterminărilor nerezolvate”. [8, p. 32] Tot eșafodajul teoretic se construiește pe includerea parodiei și autoparodiei în rețeaua operațională a carnavalescului și pe ideea derivării practicii autoparodice din cea parodică. Dacă parodia este interpretată ca o componentă a carnavalescului atunci și autoparodia, la rândul său, este văzută ca o formă argumentativă a carnavalescului. Parodia poate fi orientată strategic spre a se viza pe sine și, de aceea, autoparodia, ca și alte forme argumentative ale carnavalescului, oferă o poziție strategică critică aplicată standardelor de evaluare care subminează toate aspectele, incluzându-le și pe cele ale criticii: implică o interogare radicală a producerii de informație sau de reprezentare generală: „Autoparodia în acest sens nu este doar un procedeu artistic prin care se reneagă manierismele timpurii prin externalizare, ci și o modalitate de a crea o formă care dă seama de orice probleme ce țin de procesul de producere estetică.” [8, p. 35]

Pot fi atestate câteva perspective de investigare a raportării autoparodiei la fenomenul practicii parodice. Criticul francez Dousteysier-Khose observă că „autoparodia descoperă caracterul metafictional al parodiei generale și modalitatea cum poate fi stabilită o hermeneutică a literaturii” [11, p. 49]. În studiul *The reflexive function of parody* Michele Nannoosh pune în discuție termenul de parodie metafictională relaționat cu practica autoparodică, fapt realizat deja de afirmațiile lui Margaret A. Rose: „parodia metafictională implică critica de sine și o formă de autoparodie, parodiind alte ficțiuni.” [12, p. 97], și constată că reflexivitatea parodică nu este atât de simplă, căci are implicații mai radicale decât autoreferința: „Parodia actuală se întoarce împotriva sa, își pune sieși întrebări cum ar face cu lucrarea parodiată și sugerează potențialul propriu având ca model sau obiectiv opera care este rescrisă, transformată și chiar parodiată la rândul său.” [13, p. 114] În autoparodie standardelor prestabilite de parodie nu li se permite să devină autoritare, căci ea nu doar pune la îndoială validitatea textului, dar propune „nelimitate oportunități de a crea altele”. [6, p. 352] În studiul său despre parodie ca formă metatextuală, *Parody//meta-fiction: An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, Margaret A. Rose aduce argumente similare despre implicațiile autocritice ale genului, dar recunoaște și contradicțiile ei esențiale, limitele autoreflexivității. „Parodia nu se poate lua pe sine ca subiect, nu poate în cele din urmă să se critice pe sine pe deplin.” [12, p. 98] Conform acestui argument, autoparodia este teoretic imposibilă, deoarece ea este mereu nefinisată și nu

se poate descrie pe sine complet. Se oferă două soluții pentru această problemă logică: prima ar fi că autoparodia este posibilă dacă este definită ca parodie a altor lucrări ale parodistului, chiar dacă acesta își va orienta reflexivitatea parodiei spre sine. Iar cea de a doua soluție propune ca parodia să expună procesul producerii literare de la care să ia și ea exemplu și astfel să se includă pe sine implicit în critica sa. Dar niciuna din ele nu satisface pe deplin revendicările genului.

Intenția noastră este de a reda autoparodiei integritatea sa conceptuală, de a-i restitui termenului funcționalitatea și aplicabilitatea în raport cu fenomenul literar pe care, în mare măsură, îl generează, dar și de care se lasă, cel puțin în parte, generat. Contribuții esențiale la ideea de autoparodie sunt realizate, în planul speculației, de Claire Jaubert, intervenția căruia îi revendică imperios rolul de catalizator al parodiei, relatând despre parodie și multiplele manifestări de ireverență printre care se include și autoparodia. „Parodia pare să aibă un impact și mai puternic când este pusă în relație, într-un joc specular, cu autoparodia care este prodigioasă în texte. Parodia nu salvează pe nimeni, nici autorul și contextul său.” [14] *L’art de l’ambiguité* de Sylvain Bouyer supune analizei tipologiile ambiguității artistice și face încercări de cuantificare a coeficientului parodic infiltrat în țesătura textuală: „Ambiguitatea este semnul unei aparente extenuări, ea este un fel de nou model: un model care distruge modelul. E foarte greu de a măsura cota-parte a autoderizunii într-o operă contemporană.” [15, p. 78] Conform concepției lui Bouyer textul devine autoparodic în măsura în care uzura modelului erijată în sistem afectează egal modelul pe care opera îl pune în scenă când se ia singură pe sine drept referință. El consideră că autoparodia e un efect secundar mai mult sau mai puțin căutat mai mult sau mai puțin exploatat de autor, rezultând din noul statut pe care ultrareferința îl atribuie modelului obligându-l să fie de la început un material sau ultrastereotip. Ambiguitatea poate fi atât de puternică încât autorul însuși e victima acestui efect: „Când autorul accentuează idiolectul său multiplicând sau exagerând trăsăturile caracteristice, el este tentat să le taxeze sau să se prefacă că le supune autopastișei ironice sau autoparodiei”. [15, p. 82]

Autoparodia substituie forța exhibării parodice, parodiantul se dă pe sine în spectacol și se demontează. Tehnica autoreferențială și autoparodică produce o decentrare și o fragmentare a textului parodic, minează propria autoritate și exprimă neîncrederea în autoritatea subiectului, introducând vocea plurală a narativității, piste difuze contradictorii. Descriind modul parodic al ironiei printre celelalte moduri de afirmare, Mircea Doru Lesovici găsește asemănări de intenție între parodie și autoparodie, dar, până la final, separă strategiile lor funcționale și efectele produse: „Acțiunea parodiei și autoparodiei asupra unui text se explică în primul rând prin caracterul de joc, trăsătură ce constituie dominantă acestor procedee Parodia și autoparodia apar fie cu scopul de a distruge o formulă, o atmosferă (mai ales, în cazul parodiei), fie paradoxal - pentru a da pondere formulei, spre a intensifica atmosfera (ceea ce se întâmplă — cu preponderență, ca efect al celui de-al doilea procedeu)”. [16, p. 142]

Dacă problema disocierii parodiei de alte practici intertextuale: pastișa, plagiatul etc. a fost amplu tratată și bine argumentată la nivel comparativ, atunci o dilemă s-a creat în cazul confuziei termenilor *autoparodie*, *autopastișă*, *autoplăgiat*. Prima încercare de

confruntare o identificăm în clasificarea relațiilor intertextuale a celebrului poetician francez Gerard Genette în *Palimpsestes* [17], dar totuși el le omogenizează prin stabilirea caracterului neobișnuit al ambelor procedee și prin gratuitatea lor care îl autorizează să vorbească ca despre „metamorfoze mai puțin proaspete, virtuose.”

Ocupându-se în mod deosebit de prezentarea istoriei tendințelor de reformare a concepției și a binecunoscutei clasificări a lui Gerard Genette, François Harvey, readuce în discuție teoria lui Jean Wirtz, conform căreia „autopastișa se distinge de practicile conexe: autoplagiatul și autoparodia prin faptul că pornește de la o intenție aparent imitativă, în care caricatura joacă un rol minor în ceea ce privește conformitatea stilistică”. [18, p. 40] Wirtz prezintă practicile auto-imitative într-o complexitate prodigioasă: autoparodia, autoplagiatul, autopastișa. Specificul autopastișei, conform concepției sale nu constă doar în voința imitării manierei proprii, căci pentru ca autopastișa să se distingă de scrierile nonmimetice ale autopastișorului, imitația stilistică trebuie să apară conformată originalului și, în același timp, să fie contrafăcută: „incombe en somme à l’auteur la tâche de convertir son idiolecte en hétérostyle, de sorte qu’il apparaisse à la fois fidèle et fabriqué ad hoc” („impune autorului sarcina de a converti idiolectul său în heterostil, ca să pară a fi fidel și fabricat ad-hoc”). [18, p. 41] El descoperă că la Genette termenul de autopastișă era mai degrabă fantomatic, deoarece există doar câteva ocurențe observabile mai puțin referitoare la practica pastișării pure (neutră și ludică), decât la forme exagerării stilistice declarate, mai apropiată de autocritică și autoironie. Potrivit teoriei lui Wirtz, acest aspect autosatiric își pierde relevanța în momentul în care imitația de sine se demonstrează a fi imaginabilă. Inițiind o nouă tendință cu ideea interogării subiectului împrumuturilor literare, François Harvey discerne net autoparodia: „Autoparodia nu e imitarea unui stil, ea pune în joc o transformare a stilului lăsând intact subiectul. Depunând mărturie despre text, ambele (autoparodia și autopastișa) se caracterizează prin aceeași caricatură pe care o efectuează una a manierei, alta a tematicii”. [18, p. 40]

Astăzi autoparodia nu mai este definită drept caricatură, ci conștiința de sine la limită, eterogenitatea enunțiativă, care își dă seama de paradoxul propriei scrieri. În această ordine de idei menționăm afirmația lui Alain Vaillant despre necesitatea restituirii polifoniei în textele postmoderniste la nivelul discursului narativ, dar și în punerea în scenă a autorului: „Astfel atunci când se întreține intenția heterogenității enunțiative parodice a unui text, parodia se limitează la autoparodie”. [19, p. 20] Ea servește la construirea obiectului în actul însuși de autodistrugere, ea permite elaborarea unui nou mit literar al scriiturii parodice care este fortificată de comunicarea ludică. Devenită un semn al reprobării, avatarul extrem al parodiei, împotriva concepției fixe a operei, creare de orizont problematic de așteptare al cititorului, apologia negației și remediu contra tentației de a face din tot o entitate fetișată, este și o modalitate de a deschide o perspectivă autoreflexivă, de a nu fi păcălit de propria vorbă, nu e autonegare sau infatuare, ci autoderiziune, denunțare a propriilor convenții și a mistificării autobiografice, e un ethos neutru sau chiar ludic, surâs ascuns, nu disprețuitor.

În studiile critice fenomenul autoparodiei denotă o instabilitate în includerea sa în vreun sistem categorial, fiind asociat variat cu reinterpretarea ironică, dedublarea jocu-

lui intertextual, umorul metadiscursiv, multiplele manifestări de ireverență. Analizând scriitura contrapunctivă a veritabilei polifonii ireductibile, Anne-Marie Paillet-Guth cercetează afinitățile funcționale ale reinterprețării ironice și ale fenomenului autoparodic și dezvăluie că reinterpretarea ironică poate să dinamiteze lectura serioasă creând un paralelism contradictoriu, fie să reactiveze structurile discursive oscilând mereu între tratarea serioasă sau cinică a aceleiași teme, menținând contradicțiile între enunțarea serioasă și cea ironică, care se suprapun, dar nu se anulează. Fenomenul de autoparodie, de asemenea, ilustrează această vertiginoasă reversibilitate. Această opțiune este justificată de autoarea franceză în felul următor: „Jocul autoreferinței prin intermediul căruia discursul serios este reluat parodic este plasat în centrul discursului personajelor. Autoparodia, desigur, de asemenea, intervine în discursul narativ pentru a recupera și a inversa procedeele lirice și efectele de autocitare. Alternarea apostrofei și a refrenelor lirice ilustrează oscilarea între exuberanță și deriziune, în timp ce studierea discursului pune în evidență combinarea lirismului, autoderiziunii personajelor și autoparodia autorului.” [20, p. 448] Lucrarea *Ironie et Paradoxe. Le discours amoureux romanesque* este axată pe referințele frecvente la grefa paradigmatică a reveriei lirice care se suprapune peste axa sintagmatică a relatării ironice și este aplicată pe textul lui Flaubert, în care scriitorul dublează discursul interior al eroinei cu un fel de autoparodie a înclinației sale lirice.

Cele mai multe dintre cercetările despre (auto)parodie nu renunță la a trata simultan și problemele intertextualității, așa încât includ ample discuții, disocieri și grupări tipologice. Charles Bonn stabilește că autoparodia este determinată de ruptura și dedublarea creată intenționat în interiorul scriiturii însăși, care formează un demers dublu în jocul intertextualității: opera se parodiază pe sine la fel cum a parodiat alte scrieri. Criticul romanului contemporan algerian insistă asupra ideii că autoparodia este semnul pierderii referentului: „Deci, această scriitură ajunge în cele din urmă la acest joc până la infinit a propriului simulacru, prin pierderea realului la care se referă, prin sistematica pierdere a referinței pentru a desemna chiar propria ruptură. Dublul demers rezultă din raportul scriiturii cu ea însăși, enunțarea însăși este parodiată, prin dereglarea sistematică a nivelelor narative.” [21, p. 860] De foarte multe ori, discursurile conțin elementul de autodistrugere: cel care îl împiedică pe cititor să-le creadă, și desemnează dimensiunea lor carnavalescă. Dinamica textului ține în mare parte de interogarea asupra veracității discursului liminar. Această autodistrugere conține în plus discursuri revoluționare: discursul care conține enunțarea pozitivă este distrus imediat printr-o paranteză burlescă, prin introducerea unei schimbări de voce. În același sens scriitorul francez Jacques Bens distinge două tipuri de intertextualitate deliberată: heteroparodia și autoparodia. [22, p. 49]

Interpretările critice ale lui Jean-Francois Louette și Jacques Deguy, raportate la același caz particular al scrierii autorului modernist francez Jean-Paule Sartre, aduc nuanțări ale manifestării autoparodiei configurative în structura intertextuală a discursului narativ. Jean-Francois Louette [23] dezvăluie intensificarea jocului intertextual în momentul intervenției autoparodiei în opera lui Sartre, scriitorul denunțându-și statutul demiurgic, personajele, propriile ficțiuni. Jacques Deguy semnalează la Sartre jocul

cu „ecourile”, scrierea ficțională anterioară, pentru a crea prin autoparodie o distanță între sine și genul ales, astfel în *Carnetele* el introduce un jurnal fals, oglindă a celui din *Greața*, fiind semnul evident al dezaprobării formulei narative – jurnalul intim în general – prin interpretarea ludică a criteriilor sale formale, considerând genul acesta fals. Paradoxul constă în faptul că autoparodia este singurul mod de acceptare a unei formule pe care o dezaprobă, căci întreaga ficțiune a jurnalului este deja încărcată greu de intertextualitate: „Oglinzile explicite se multiplică până la suprasaturație. Strania resurrecție prin care se demolează genul dat nutrește această scriere prin exhibarea semnelor unei radicale și permanente distanțări a propriei viziuni. O veritabilă conspirație eclozează și urmărește să pună sub supraveghere genul.” [24, p. 169]

Primul teoretician care va orienta, novator, autoparodia din contextul de interpretare a intertextului în cel al intratextului este stilisticiana română Sanda Golopenția-Eretescu, care a pledat pentru concepția complexă a extremelor manifestată atât în cazul parodiei, cât și a autoparodiei formulată astfel: „Dacă parodia reprezintă cazul extrem al intertextului, atunci autoparodia reprezintă cazul extrem al intratextualității, a textului care se deconspiră.” [25, p. 169]

Mergând pe urmele Sandei Golopenția-Eretescu, Patricia Frech precizează natura acestui raport. Observăm că, de fapt, criticul francez nu face decât să completeze demonstrația cu experiența de analiză în materie de umor în opera lui Jean-Philippe Toussaint. Sunt supuse discuției dimensiunile intratextuale, dar nu ale autoparodiei ca formă distinctă, ci ale autoparodiei ca dimensiune a umorului în opera lui Jean-Philippe Toussaint, punând autoparodia în relație cu metadiscursul. Textele sunt abordate ca o parodiare de sine, căci ele expun propriile ficțiuni, „proiectul de scriere în care imaginea naratorului se concretizează într-o formă umoristică, umorul metadiscursiv care caricaturizează propria manieră de a scrie în noile producții”. [26, p. 123] Autorul intervine în text pentru a-și parodia blocajul care l-a împiedicat să scrie. Toate dificultățile autorului sunt deturnate în ridicol, se ia în derâdere procesul dureros și rigorigile pe care și le-a impus și de care a fost obsedat anterior, debarasându-se complet prin autoparodiare de această problemă chinuitoare.

În ce privește identificarea unor tipologii ale formulei autoparodice, lucrurile devin mai complicate și descoperim o penurie certă în acest caz. Doar istoricul literar francez Daniel Compère, analizând fenomenul interesant al autoparodiei verniene, distinge autoparodia externă și autoparodia internă. În studiul *Parodie et autoparodie dans l'oeuvre de Jules Verne* expune câteva exemple de manifestare a modului parodic, supunând analizei procedeele parodiei verniene, și examinează în detaliu câteva cazuri când parodia devine autoparodie. Compère vede că romanul *Sans dessus dessous* (1889) se dedă unei veritabile parodierii a propriului roman *De la Terre a la Lune*, iar lucrarea *Claudis Bombarnac* (1892) prin modul parodic distorsionează în ridicol scenele serioase din romanul *Le tour de monde dans quatre-vingts jours*, dar și din operele anterioare: „Raportându-se la sine, Verne ia distanță critică față de sine și propria operă anterioară, demonstrând o oarecare încredere în soliditatea operelor, dar și o plăcere de a-și bate joc de ele.” [27, p. 89] Compère introduce termenul de autoparodie internă, „formă de manifestare a parodicității în interiorul unui discurs, textul luându-se pe sine drept țintă” [27, p. 90], atunci

când analizează cazul deturnării discursului științific enunțat deja în text prin presiunea umoristică, care creează un contrapunct textual și descoperă strategia de a pune în evidență și a submina stilemele discursului științific în romanul *Vingt mille lieues sous les mers*. Un alt caz de autoparodie este depistat prin inserarea în corpul textual al romanului *Cinq semaines en ballon* a unui jurnal-discurs parodic ținut de personajul Joe, care îl acompaniază pe protagonistul Fergusson, prezentând un excelent exemplu de contradiscurs, care carnavalizează discursul serios prin parodie, contestând din nou teoriile științifice la nivelul personajelor și admirația cântată anterior de narator. De altfel, Compère observă că jurnalele și schițele sunt două modalități de autoparodiere aplicată în interiorul discursului pentru a supune personajele caricaturizării și parodierii.

**Note și referințe bibliografice:**

1. C. Pascu, *Scriturile diferenței. Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană*, Craiova: Editura Universitaria, 2006.
2. T. Popescu, *Estetica paradoxismului*, Râmnicu Vâlcea: Editura OFFSETCOLOR, 2001.
3. A. Cheal Pugh, *Parade, paradoxe et auto-parodie : l'Apocryphe et les carnets de monsieur Songe Anthony*, în: *Études littéraires*, 1987, vol. 19, nr. 3, p. 81-97.
4. L. Pavel, *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic*, Pitești: Paralela 45, 2002.
5. B. Frandin, *La raison morphologique*, în *Linguisticae Investigationes Suplementa*, 2008, nr. 37, p. 104-109.
6. R. Poirier, *The Politics of Self-Parody*, în *Partisan Review*, 1968, nr. 35, p. 339-353.
7. L. Somville, *Reflexions sur l'intertexte*, în *Que Vlo-Ve?*, actes du colloque de Stavelot 1983, serie 2, n 6-7, p. 1-9
8. T. Goodnow, *The Daily Show and Rhetoric: Arguments, Issues, and Strategies*, Library of Congress Cataloging-Publication Data, 2011 [http://books.google.md/books?id=OQ9Gu4tYsQC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.md/books?id=OQ9Gu4tYsQC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
9. L. Huthceon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, 2000.
10. S. Bennett, *Horrid Laughter*, în: *Annual meeting of the Canadian Comparative Literature Association*, Montreal, 1985, p. 167-173.
11. C. Dousteyssier-Khose, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Paris: Euredit, 2004.
12. M.A. Rose, *Parody//meta-fiction: An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, London: Croom Helm, 1979.
13. M. Nannoosh, *The reflexive function of parod*, în *Comparative Literatura*, 1998, vol. 41, nr.2, p. 113-127.
14. C. Jaubert, *Du défilé à l'affiliation: le sort de la littérature française dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, în @analyses [En ligne], *Dossiers, Filiations intellectuelles*, 2007. <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=808>.
15. S. Bouyer, *L'art de l'ambiguïté*, în *Littérature*, 1998, nr.111, pp. 71-86.
16. M. Lesovici, *Ironia. Ipostaze în literatura contemporană*, Iași: Institutul European, 1999.
17. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982.
18. F. Harvey, *Questions d'emprunt littéraire*, în *Arts, Lettres, Sciences humaines*, 2006, nr. 207, p. 39-41.
19. A. Vaillant, *Écriture, parole, discours: littérature et rhétorique au XIXe siècle*, Paris: Edition Printer, 1997.
20. A. M. Paillet-Guth, *Ironie et Paradoxe. Le discours amoureux romanesque*, Paris: Honoré Champion, 1998.

21. Ch. Bonn, *Le Roman algérien contemporain de langue française: espaces de l'énonciation et productivité des récits*, Bordeaux: Université de Bordeaux, 1982.
22. J. Bens, *Guide des jeux d'esprit*, Paris: Albin Michel, 1967.
23. J. F. Louette *Silence de Sartre*, Presses Universitaires du Mirail, 2002.
24. J. Deguy, *Sartre: une écriture critique*, Presses Universitaires du Septentrion, 2010.
25. S. Galopentia Eretescu, *Grammaire de la parodie*, in *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 1969, nr. 6-7, p 167- 181.
26. P. Frech, *L'humour dans l'oeuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Université Johannes Gutenberg de Mainz, 2002.
27. D. Compère, *Parodie et autoparodie dans l'oeuvre de Jules Verne*, in *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours* de Catherine Dousteysier-Khose, Florian Place-Verghnes, Bern: Pete Lang AG, 2006.



# STUDII TRANSDISCIPLINARE TRANSDISCIPLINARY STUDIES

NINA CORCINSCHI  
Institutul de Filologie al AȘM

## IULIAN CIOCAN, PUBLICISTICA REALITĂȚII DE LÂNGĂ NOI

### ABSTRACT

The perspective Iulian Ciocan writes from at Free Europe is that of an ordinary man with his everyday issues. Everything that annoys the eye, ear or common sense of a citizen is criticized by the publicist. Litter on the streets, market vendors' tricks which imitate the deals of „big businessmen”, politicians' moral decay, the image of a city that does not believe in anything any more are the recurrent topics of Iulian Ciocan's publicistics. Like in his novels the author intends to draw a picture of Bessarabian transition in its multiple aspects, with its abysses and hopes (vague ones!). His attention is drawn towards the detail which is hard to identify due to its omnipresence and banality. It is though full of meanings. Drawn onto the foreground the revelatory detail becomes a caution sign against imbecility and degradation of society moral hygiene.

**Keywords:** publicistics, transition, society, meaning, message, reality.

**G**enul publicistic trăiește astăzi sub zodia senzaționalului. Fie că e vorba de știre, reportaj sau interviu, publicistul caută să compenseze insuficiența mesajului sau pipernicia ideilor prin exacerbarea limbajului. O informație oricât de banală ar fi, ni se livrează cu o redundanță adjectivală maximă, arătând ca un posmag oarecare ambalat în hârtie strălucitoare de staniol. Cele mai sclipicioase se prezintă știrile și, mai ales, cancanurile despre vedete, expuse în titluri-bombă: te va șoca ce a pățit X; uluitoare declarație a lui Y... Ca să te convingi că în articolul propriu-zis nu sunt decât niște aberații și nimicuri. Senzaționalul de limbaj însă domină programatic spațiul mediatic „pentru a trezi interesul cititorului și a continua o comunicare mereu amenințată de grabă, plictiseală, suprasolicitare.. „ [1, p. 14]. Genul trudește „la greu” să impresioneze

auditoriul, hiperbolizează din te miri ce, produce pe bandă rulantă ficțiuni ambalate *glossy* în imagini și cuvinte cât mai stridente și mai producătoare de impact în mintea cititorului. Realitatea dispare în spatele unei pseudorealități comerciale, pericol pe care îl semnala Baudrillard în cultura de tip postmodernist. Stafidirea minții cititorului se produce cu astfel de vrăjeli mediatică, care inhibă spiritul analitic și competența critică. Despre funcția de salubritate a scrisului de presă se pomenește astăzi tot mai puțin. Publicistica menită să ne vorbească despre probleme reale, îmbinând luciditatea observației cu inteligența argumentării și cu expunerea măiestrită a faptelor e la mare căutare. Cel puțin primele două condiții le întrunește publicistica lui Iulian Ciocan de la *Europa liberă*. În fiecare săptămână autorul propune ascultătorilor săi câteva minute de adecvare problematizantă la realitatea din jur. Textele lui apar ulterior în volume editate de Arc, având un titlu omonim cu rubrica autorului, *Realitatea cu amănuntul*.

Perspectiva din care scrie Iulian Ciocan este cea a omului de rând, cu măruntele sale probleme cotidiene. Tot ce deranjează ochiul, urechea și bunul simț al cetățeanului comunității este criticat de către publicist. Gunoii de pe străzi, mișmașurile vânzătorilor de la piață care repetă la scară îngustă hoțiile marilor afaceriști în politica moldovenească, mizeria morală a politicienilor, imaginea dezolantă a unui oraș care nu mai crede în nimic sunt teme recurente în publicistica lui Iulian Ciocan. La fel ca și în romanele sale, autorul intenționează să ne prezinte tranziția basarabeană în aspectele ei multiple, cu golurile dar și proiectările (vagi de tot!) de speranță. Atenția este orientată preponderent pe detalii, greu de remarcat prin omniprezența și banalitatea lor, dar, de fapt, încărcate de semnificații. Tomberoanele așezate chiar lângă fântâni cu apă potabilă, în care se scurg zoi de la gunoaiile de alături, prețuri crescute peste noapte la anumite servicii, microbuse supraîncărcate și altele pe care grăbiți nu le observăm, sau ajungem să le acceptăm ca pe un soi de normalitate ciudată, indică situarea noastră fatidică sub zodia unei „tranziții interminabile”. Scos în prim-plan, detaliul revelator devine un semn de atenționare împotriva imbecilizării și a degradării igienei morale a societății. Niciun eveniment povestit nu este lipsit de o încărcătură sugestivă, de intenția de a semnala câte ceva esențial, semnificativ din contextul social-politic basarabean.

Autorul dispune de luciditate, spirit polemic și face o publicistică austeră, nervoasă, foarte limpede în idei, ceea ce-i asigură șansa de a ajunge rapid la conștiința cititorului de rând, pentru care, observa McGuire (1961), mesajele simple și repetitive sunt și cele mai persuasive.

Spuneam că scrisul lui Iulian Ciocan întrunește doar 2 condiții ale publicisticii: de instruire și modelare, cea de delectare, asigurată de expunerea măiestrită n-o vom găsi în publicistica lui. Stilul autorului e reportericesc, clar, denotativ, fără prețiozități artistice, fără surprize de limbaj, ca cea oralizant-pitorească a lui Dumitru Cruđu. Și totuși tabletele captivează, se citesc cu plăcere. Farmecul scrisului nu stă în formă calofilă, ci în felul în care scriitorul se include pe sine însuși în reportajele sale, narativizându-le printr-o firească asumare autobiografică. Traseul este narativ, cu all including: plasarea intrigii (de regulă un element de interes general, iar pentru un spor de credibilitate trebuie să provină din chiar biografia autorului), dezbateră problematizantă, climaxul emoțional și deznodământul, de regulă o concluzie impregnată de scepticism, decepție

chiar și plasată în relație direct proporțională cu ideea de tranziție. Un element retoric, respectat cu regularitate de autor în textele sale sunt întrebările de final și temerile, suspiciunile exprimate. Această strategie este menită să problematizeze conștiința cititorului, să-l angajeze într-o relație dialogică, să-l implice în circuitul său de idei, îndemnându-l (indirect, desigur) să ia atitudine. Relația autorului cu cititorii săi e una de complicitate. Iulian Ciocan nu se poziționează pe o dimensiune superioară, e unul dintre cei mulți, care trăiește aceleași frustrări, neazuri, măcinări interioare. El însuși, personaj al propriilor texte, nu e infailibil la greșeli, acestea îi provoacă regrete, dubii și alte trăiri pe care le împărtășește cu sinceritate cititorilor. După ce povestește despre cum s-a certat în microbus cu șoferul, care insistă să-l facă să ia loc pe scaun, autorul își reevaluează atitudinea și concluzionează: „Ulterior, rememorînd episodul dizgrațios, am fost cuprins de sentimente amestecate. Ba îmi era ciudă pe șofer, ba mă cuprindea un soi de milă pentru destinul lui complicat. Ba eram mândru că m-am luat la sfadă cu el, ba mi se făcea rușine pentru reacția mea nervoasă. Oare ce au zis pasagerii care m-au văzut atât de enervat? Iar și mai târziu m-am gândit că în desigururile tranziției interminabile e foarte ușor s-o iei razna. Da, mulți dintre noi s-au transformat pe nesimțite în pachete de nervi, care pot exploda în orice clipă...”

Publicistica lui Iulian Ciocan are și un personaj principal, care se desprinde dintre rânduri: *homo mercantilis* – o variantă modernizată a lui *homo sovieticus*. Acesta e „copilul” tranziției moldovenești, caracterizat de autor cât se poate de exact: „Indivizii aceștia nu au nici în clin nici în mână cu pensionarii naivi care mai cred în idealuri și care așteaptă ajutorul statului. *Homo mercantilis* nu mai are nici o iluzie și nu mai crede în altruismul nimănui. Idealurile sunt un balon de săpun, iar sloganurile patriotice ale politicienilor – apă de ploaie. «Te poți bizui numai pe tine însuși!» e ideea care îl ghidează pe *homo mercantilis*. Trebuie să fii șmecher, fățarnic, tupeist. Brutal sau lingușitor, în funcție de circumstanțe. Trebuie să dai dovadă de o maleabilitate desăvârșită ca să izbutești într-o confortabilă linie de plutire. Iar ceea ce contează pentru el e doar confortul, supraviețuirea sa și a familiei sale. Și asta pentru că societatea e văzută ca o junglă, în care animalul mare îl vânează și-l devorează pe cel mic” (*Homo mercantilis*, p. 49). *Homo mercantilis* e omul sub vremi, nevoit să se adapteze, se reziste într-un spațiu al tranziției interminabile. Scepticismul lui, „maleabilitatea năucitoare” sunt provocate și întreținute de o guvernare proastă. „Cum să te gândești la binele vecinului, colegului, concetățeanului, dacă ai impresia că guvernul se gândește numai la binele lui?” (*Tărâmul neliniștii permanente*). Iar cetățeanul nici nu depune efort pentru îmbunătățirea lucrurilor. Se complăce în statutul de victimă a tranziției, obsedată doar de propria supraviețuire fizică. Spațiul în care viețuiește el e „ciudat-miraculos” – un fel de tărâm Macondo, rupt de civilizație și în care totul este posibil. Se pare că guvernului îi convine statutul de turmă al societății, îi convin cetățenii amorfi, prostiți, mercantili, obsedați doar să-și poată plăti facturile și să nu tragă foame. „În mod normal te întrebi: dar cum trebuie să fie societatea care produce cu duiumul asemenea obsedați? Și cum să crezi o societate civilă cu această masă amorfă care e ca și inexistentă? Și nu cumva asemenea oameni sunt mai ușor de manipulat de cei care ne făuresc mereu viitorul luminos?”

Citită în ansamblu, publicistica lui Iulian Ciocan este o cronică credibilă a zilelor noastre. În ea ne recunoaștem mentalitatea, ne vedem ca într-o mare oglindă ticurile de comportament, frustrările colective, carențele coordonatelor etice și spirituale. Povară prea grea în drumeția noastră spre Europa, care e în primul rând un parcurs spiritual, unul de autoscopie identitară. Iată de ce se cuvine să privim mai întâi de toate la realitatea noastră cu ochiul mărit al unei lupe, așa cum face Iulian Ciocan, și să nu ne limităm doar la pelteaua multicoloră de pe ecranele tv.

**Referințe critice:**

1. Rodica Zafiu, Diversitate stilistică în româna actuală. Editura Universității din București, 2001.

OLESEA GÂRLEA  
Institutul de Filologie al AȘM

## DIALOGUL – ARTĂ VS. ERUDIȚIE (DESPRE INTERVIURILE LUI VASILE GÂRNEȚ DE LA CONTRAFORT)

### ABSTRACT

The article sets and comments on the most important theoretical aspects involved in the idea of self-parody. It also traces the lines that divide the concept of self-parody and concepts with which it is in an apparent or essential relationship. It distinguishes between the various interpretations of the autoparodic phenomenon: from the cultural, aesthetic interpretation to postmodern poetic discursive interpretation. The author's intention is to give back the functionality and applicability of self-parody term in relation to the literary phenomenon which, to a large extent, generates it, and also which, at least in partly, is generated.

**Keywords:** self-parody, self-pastiche, self-plagiarism, self-parodist, self-derision, self-subversion, self-criticism implications, self-referential play, autograph text.

Motto: „Sunt întrebări care cuprind în sine răspunsul cu voie.  
Cele mai multe răspunsuri cuprind însă fără voie o întrebare”  
(Nicolae Iorga)

Carterea *Interviu la „Contrafort”* semnată de Vasile Gârneț cuprinde o serie de întrebări și răspunsuri realizate cu personalități din lumea scrisului. Interogațiile la care reporterul își supune intervievații sunt diverse, comode și mai puțin comode, întrebări banale și întrebări capcane, întrebări așteptate de către interviuat și altele de-a dreptul surprinzătoare. Odiseea întrebărilor șerpuiește ca un fluviu, el reiese din text și context, jurnalistul remarcându-se drept un excepțional cronicar al actualității. V. Gârneț dă dovadă de o bună cunoaștere a carierei și succeselor intervievaților, mai puțin a insucceselor. Volumul de peste 300 de pagini oferă date despre cunoștințele intervievaților referitoare la Basarabia și orașul Chișinău, literatura din Basarabia, conflictele dintre generații, despre (re)lecturi și impresii, despre frontiere, viața scriitorilor, Uniunea Scriitorilor din Moldova, politică, ce rezistă și ce nu rezistă timpului, valoare și contravaloare, tranziția în cultura română de la modernism la postmodernism, posibi-

litatea sau utopia reintegrării literaturii basarabene într-un circuit universal, demitizările și deconstrucția poetului A. Păunescu și a prozatorului I. Druță etc.

Culegerea de interviuri este rezultatul unei activități intense bazate pe o selecție bine argumentată, apreciere pe care o susține însuși jurnalistul Vasile Gârneț: „din cele 100 de interviuri pe care le-am făcut în 15 ani de existență a revistei, am selectat 25 – texte reprezentative pentru programul editorial al *Contrafortului*, și în bună măsură, pentru preocupările mele de scriitor (...) aceste texte rămân semnificative pentru realitățile noastre post-89; (re)lectura lor poate furniza tinerilor de azi repere importante într-un scenariu al formării și evoluției intelectuale” [1. p. 51]. În finalul cărții jurnalistul Vasile Gârneț ne oferă o poantă savuroasă, acesta recunoaște că și-a asumat nu doar rolul de jurnalist, ci și de interviuat aventurându-se într-un dialog pentru revista *Sud-Est Cultural*. Fiecare interviu realizat de Vasile Gârneț începe cu un citat din replicile interviuatului, asigurând astfel o conexiune între curiozitatea cititorului și conținutul incitant al dialogului, dar și o anticipare a conținutului dialogului.

Fiecare interviu surprinde destinul unei singure persoane și este redat în ordine cronologică sau retrospectivă. Formularea întrebărilor este un proces direct, fascinant, minuțios și răbdător. Întrebările sunt diverse, din ele reiese o bună documentare a jurnalistului, acesta întreprinde pe alocuri un studiu de caz. Propunem câteva tipologii ale întrebărilor:

• **Întrebare cu două răspunsuri:** „Ce crezi că te reprezintă mai mult în epoca actuală: poezia sau paginile de critică?” [1, p. 7]

• **Întrebări prin care se solicită opinia interviuatului vizavi de o situație, publicație:** „Cum apreciază poetul și criticul Ion Bogdan Lefter aceste două cărți (n. n. *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar* de Radu G. Țeposu și *Antologia poeziei generației '80* de Alexandru Mușina)? Cunoști și alte lucrări de sinteză (eventual, în proiect) de acest fel care urmează să apară?” [1, p. 13]; „Știu că ai avut prilejul să te afli în Olanda la inițiativa dlui Sorin Alexandrescu, unde ai predat literatura română la Universitatea din Amsterdam. Ce a însemnat pentru tine această experiență? Cum se vede literatura română din afară, trăiește ea în Vest un «moment al adevărului», își cunoaște dimensiunea reală în confruntarea cu alte literaturi? Există în Occident conștiința faptului că suntem o națiune dotată cultural, capabilă să ofere surprize, și că numai izolarea și constrângerile de ordin politic ne-au împiedicat să ne facem cunoscute valorile?” [1, p.16]; „Ce crezi despre nivelul literaturii din stânga Prutului și care sunt perspectivele integrării acestei literaturi în cultura română?” [1, p. 17]; „Cum arată, după opinia ta, tabloul sinoptic al literaturii române de astăzi? Care din genurile literare (proză, poezie, critică literară, publicistică) a cunoscut o acumulare valorică după abolirea cenzurii comuniste” [1, p. 25]; „Cum ți se pare literatura scrisă la Chișinău după căderea ideologiei comuniste, când am intrat cu toții sub regimul unei libertăți de expresie de neimaginat anterior? Crezi că scriitorii din Basarabia s-au acomodat cu aerul tare al libertății?” [1, p. 142]; „Există, după părerea ta, un conflict între generații în literatura română de la Chișinău” [1, p. 143]; „Aș vrea să aflu impresiile tale de până acum despre călătorie și, poate, o opinie despre acest megaproiect cultural...” [1, p. 169].

• **Întrebări general-complexe, duble sau multiple:** „Cum vezi acum perioada de afirmare a generației tale și ce importanță acorzi acestei promoții în procesul literar

contemporan?” [1, p. 9]; „Încearcă să reconstitui, te rog, atmosfera de lucru la primele numere ale *Contrafortului*. Cum ai caracteriza traiectoria revistei în timp?” [1, p. 11];

• **Întrebări de clarificare, precizare:** „Te rog să explici pe scurt datele principale ale acestui proiect (n. n. ASPRO – Asociația Scriitorilor Profesioniști din România)” [1, p. 14]; „Care este peisajul revuistic literar de astăzi al Iașiului? Mai apare *Convorbiri literare*?” [1, p. 21]; „La Chișinău se cunosc prea puține lucruri despre literatura de limbă germană din România. Cum se integrează creația autorilor respectivi în contextul general al literaturii germane? Am aflat despre succesul Hertei Müller aici, în Germania, sper că nu este singular, dar și despre drama lui Rudolf Bosert. Sunt aceste două fețe (diferite) ale aceleiași medalii?” [1, p. 31], „Peisajul literar românesc vă este bine cunoscut. Ce impresie v-a lăsat (poezia tânără), basarabeană la acest prim contact cu ea în cadrul colocviilor de la Berlin”. [1, p. 32]

• **Întrebări cu caracter personal:** „Cum ai reușit să te adaptezi, cum suporti singurătatea creatorului în democrație – o încercare poate mai puțin serioasă decât anemizarea spiritului într-un regim totalitar?”; „Știu că lucrezi la un studiu despre poezia lui Gellu Naum, poate cel mai mare poet al literaturii române contemporane. Ce te-a atras la creația lui” [1, p. 61]; „Domnule profesor, să revenim la Fribourg, orașul elvețian în care predați la universitate. Cum v-ați început activitatea în străinătate? Sunteți mulțumit cu postul dvs. la universitate?”. [1, p. 78-79]

• **Întrebări cu caracter profesional:** „Totuși cât rămâne de descoperit în materie de Eminescu? Cum apreciați actualul moment în eminescologie? Istoria deschisă a Literaturii Române din Basarabia ce vă aparține și care este în curs de apariție la editura ARC din Chișinău va reprezenta un capitol în Istoria completă a literaturii române? Cât de voluminos, și cât de consistent va fi acest capitol? Și încă ceva, cum este receptată, în opinia dvs., literatura scriitorilor basarabeni de către critica literară din Țară?” [1, p. 40]

• **Întrebări cu scopuri informative:** „Vă rog pentru cititorul basarabean, să faceți o prezentare mai amplă a revistei pe care o conduceți (n. n. Revista Neue Literatur)” [1, p.30].

• **Întrebări incomode:** „De ce ai publicat în ultimii ani atât de puțină poezie și atât de puțin în general?” [1, p.58]; „Deși basarabean la origine (n. n. Gheorghe Grigurcu), nu aveți o reputație prea bună la Chișinău, mai precis în cercul încă influent al acelora despre care ați scris critic în acești ani. Ați fost etichetat în presă drept un negativist, un demolator încrâncenat, un „omnivor”. Niciodată n-am văzut să vi se răspundă punctual, civilizat, fără injurii la articolele dvs (...) Cum apreciați acum, dacă vă puteți detașa, încercarea dvs. de a stabili – peste ani – o nouă legătură cu Basarabia?” [1, p. 109]

• **Întrebări referitoare la orașe,** în special este vizată în interviuri Republica Moldova: „Domnule profesor, v-aș ruga mai întâi să ne împărtășiți câteva impresii culese ”pe viu”, în urma acestei vizite la Chișinău. Cum ați găsit locul, oamenii?” [1, p. 64]; „Cum s-a proiectat imaginea Basarabiei pentru dvs.? Cum ați văzut acest pământ de la distanța la care vă aflați” [1, p.76]; „Ați fost după '89 în țară. Ce proiecție aveți acum despre România?” [1, p. 83]; „Cum este văzută, cum este percepută Republica Moldova (n. n. - în Scoția)? Ați remarcat vreun interes pentru noi? (...) Vă rog să îmi spuneți ce impresie v-a făcut Edinburgul, Scoția în general?” [1, p. 87-88]. O serie de

caracteristici se pot lăsa ușor detectate în interviurile realizate de V. Gârneț cu personalități din lumea scrisului, printre acestea se impun formule de încheiere sau lipsa lor, în mare parte acestea lipsesc lăsând spațiu liber pentru un alt dialog, dar și o modalitate și necesitate de a lăsa pe seama altora să închidă rostirea: „Domnule profesor, vă mulțumesc pentru amabilitate” [1, p. 75]; „Domnule profesor, vă mulțumesc mult pentru acest dialog” [1, p. 84].

Multitudinea de calificative din care reiese îndeletnicirea sau activitatea ce o profesază intervievații, succesele lor îl clasează pe V. Gârneț în categoria jurnaliștilor bine documentați. Precizia acestor calificative este impresionantă, având și rolul de a surprinde gradul de celebritate: „Ești cunoscut (...) ca unul din criticii importanți ai generației '80” [1, p. 7]; „Cum apreciază poetul și criticul Ion Bogdan Lefter...” [1, p.13]; „Cum vede intelectualul care frecventează mai mult bibliotecile decât manifestările publice (...), deci un intelectual neimplicat în mod direct...” [1, p. 19]; „Ai fost redactor-șef la revista chișinăueană *Sud-Est*, ai scris zeci de articole...” [1, p. 22]; „Constantin Pricop, te știu un bun slujitor al fragmentului, al scrierii fragmentare” [1, p. 24]; „Stimate domnule Gerhardt Csejka, sunteți redactor-șef al revistei *Neue Literatur*, o revistă scrisă și concepută la Offenbach (Germania)” [1, p. 30]; „Domnule Mihai Cimpoi, vă solicit acest interviu în dubla dvs. ipostază: de critic literar și de Președinte al Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova [1, p. 35], (...) sunteți un eminescolog cunoscut” [1, p. 40]; „Editura Arc, al cărei redactor-șef ești, și-a câștigat un binevenit loc în topul editurilor de la Chișinău” [1, p. 167]; „Aș vrea să te rog să-ți faci un autoportret pentru cititorii revistei *Contrafort*. Te-ai născut în România, ai avut o anume biografie acolo și știu că ești în continuare legat sufletește de această țară (...)” [1, p. 173]; „Nicolae Negru, scrii săptămânal comentarii politice în *Jurnal de Chișinău* (...) ce te motivează în această muncă deloc ușoară” [1, p. 209]; „Sunteți declarat «cel mai receptiv, mai serios și mai obiectiv critic român interesat de literatura din Basarabia» [1, p. 267]; „Domnule profesor Vladimir Tismăneanu (...) sunteți un reputat politolog internațional, un specialist recunoscut în istoria comunismului, căruia i-ați consacrat numeroase studii și cărți, publicate și în România, și vom aminti aici doar monumentalul volum *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc* (Polirom, 2005)” [1, p. 305].

Se impun de asemenea și alte elemente din care deducem stilul intervievaților, dar și al jurnalistului V. Gârneț. Printre acestea menționăm:

**Absurdul:** „Adevărul e că nu prea merită să publici (...) Am senzația că mai degrabă mi-aș îngropa textele în paginile lor” [1, p. 58].

**Antinomia:** „E greu de tot să ai încredere în cel care scuipe și sărută același obraz” [1, p. 146].

**Ironia:** „Ce să mai comentăm după ce victima dă mâna cu călăul, iar îngerii se pun în serviciul lui Mefisto” [1, p. 270].

**Perifraza:** „O nicovală dobândește cu timpul tăria ciocanelor care au bătut-o” [1, p.142]; „Cărțile proaste fac să se vadă cărțile bune” [1, p. 143]; „Adevărul a înviat din morți cu Legea pre Fărădelege călcând” [1, p. 145].

**Silogsimele:** „Pentru un roman, trebuie să știi alfabetul, nu? Dar a ști alfabetul nu e suficient pentru a deveni romancier... [1, p. 25]; „Am impresia, uneori, că nu noi



mâncăm pâinea, ci pâinea ne mănâncă pe noi” [1, p.145], „Dar... sunt convins că, în literatură, nimeni nu poate ocupa locul altuia. Fiecare vine cu scaunul de acasă – cum ți-l faci, așa îl ai...” [1, p.144], **Citatul:** „românii sunt curajoși «cu deosebire când sunt în grup» (Rădulescu-Motru); că individual luat, românul... tace...” [1, p.27]; „Falsul patriotism este masca egoismului în timpurile de tulburare. Aceia care speculă libertățile popoarelor, care nu au alte principii decât interesul personal, alt Dumnezeu decât pe sine însuși, altă profesie de credință decât noi prin noi și pentru noi, aceia nu cred nici în popor, nici în libertate, nici în sacrificii, nici în devotament, se acopăr cu haina patriotismului în zile de lupte, în zilele cele mari ale popoarelor. Ei par că fac sacrificii, dar nu sacrifică nimica, ci pun la dobândă... falși patrioți se îndeasă la paradă, apucă partea cea mai mare.. ei acuză de trădare pe cine nu vrea să scoboare în rândurile lor” [1, A. Russo, apud., p.147]; „În vremuri de rapide prefaceri sau de radicale răsturnări, ai prilejuri de a vedea numai oameni care se îngheșuie spre întâiul plan al vieții publice. Sunt, de obicei, aceiași care s-au îngheșuit și ieri... Un asemenea individ, când îi este dat să vadă, de pildă, o înmormântare, este în stare să învieze pe văduva celui mort – că ea și nu el este întâia persoană în coloane ce urmează dricului” [1, L. Blaga, apud., p. 147]; „Mă surprind uneori în ideea că dacă nu gândea Borges celebra sa zicere despre *Paradis* ca o bibliotecă, atunci aș fi inventat-o eu”. [1, p. 151]

**Jocurile de cuvinte:** „nouăzecist, dar în același timp și un predouămiist” [1, p. 96], „... a vorbit parcă de pe o insulă a pinguinilor” [1, p.101]; „români roșii-verzi” născuți din faimoasa încrucișare (minciunistă!) a lui Stalin cu Caragiale” [1, p. 111].

**Asocierile, situațiile de comparație:** „Visul fiecăruia e monopolul absolut al opiniei, așa cum partidul comunist deținea altă dată monopolul absolut al puterii politice (...), din această pricină viața literară este astăzi copia, ceva mai palidă, mai fără miză, a luptelor politice” [1, p.“27”]; „O carte (...) Nimic mai tulburător decât acest moment! O iau în mâini, o cercetez, o miroso – știi cum miroase o carte tipărită? – pentru mine e ca un narcotic pentru drogați” [1, p. 151]; „Teatrul basarabean, cum îl văd eu, seamănă cu un copil care simte că cei adulți nu-l agreează, dar încă nu înțelege de ce. De aceea e dezorientat și nesigur, speriat de viitorul său” [1, p. 228]; „Personajul ipotetic se deșiră, plecând de undeva din hău, asemenea unui ciorap de nailon, până la ultima lui fibră, pentru a fi împletit la loc, într-o formă relevantă, pe foaia de hârtie” [1, p. 298].

**Licențe** abateri ușoare de la regulile gramaticale ale limbii, din dorința de a realiza o notă stilistică particulară: „decomunizare”, „de-KGB-izare” [1, p. 216].

**Situații de ambivalență:** „Adevărul paradoxal este că rolul lui Ion Druță în procesul deșteptării conștiinței naționale a românilor basarabeni este tot atât de mare ca și rolul lui în procesul adormirii acesteia, «adamizării» ei” [1, p. 37-38].

**Mutații de sens:** „Spuneți-mi, pentru început, care din cele două «mantii» vă prinde mai bine, sau în care vă simțiți mai confortabil? Cum reușiți să «conciliați» profesiunea cu o funcție, reprezentativă și administrativă în același timp?”;

Ex. **Mantie** - aici se referă la activitatea pe care o desfășoară interviuatul M. Cimpoi de critic literar și de președinte al Uniunii Scriitorilor din Moldova (la acel moment).

De altfel interviuatul descifrează această mutație de sens în următorul mod „îmbrac o «mantie» a mea din stofa părinților și «una» creată de timp pe care *trebuie* s-o port.

Cum arăt în cea de a doua «mantie» urmează să o spună colegii mei, care și ei sunt siliți să umble în «mantiile» noi, incomode uneori pentru omul tranziției – și mai cu seamă – pentru firea adamică a românului (moldoveanului)” [1, p. 35].

Ex: „– Păi, în primul rând, să mai «perii» la «romanul» (să-i zicem așa) care sper să-mi apară la editura *Nemira* anul acesta” [1, p. 63]. A peria – aici cu sensul de „a revizui”, „a redacta”.

Dacă e să analizăm în plan comparativ interviurile realizate de V. Gârneț cu cele ale lui Marius Chivu adunate în cartea *Ce-a vrut să spună autorul* (Iași: Polirom, 2013), putem afirma cu certitudine că la V. Gârneț lipsesc *întrebările surpriză* de la finalul interviului, care se detașează de propria activitate scriitoricească. De exemplu o serie de întrebări neașteptate sau mai puțin așteptate de la reporter se regăsesc în fiecare interviu realizat de M. Chivu, rolul acestora fiind cel de a ține cititorul într-o stare de suspans: Care-i partea favorită/detestată a corpului dvs.? Ce visați? Când v-ați îndrăgostit ultima oară? Ce animal de companie aveți? Ce v-ați autocenzura? Cum v-ar plăcea să petreceți sfârșitul lumii? În ce ați vrea să vă transformați peste noapte? Când ați fost prima dată la cinematograful? Unde și când ți-ar plăcea să călătorești în timp? Care a fost primul disc cumpărat? În ce tablou ți-ar plăcea să trăiești? Ce muzică ai în iPod? Ce cuvinte (nu) vă plac? Când și unde v-ar plăcea să călătoriți în timp? Ce compozitori ați lua pe o insulă pustie? Ce aveți comun cu tatăl/fiul dvs.? Ce vers/frază v-ați tatua pe corp? Unde și când ați făcut prima călătorie în străinătate? Ce scriitor ați invita la un chef imaginar? [2] etc.

O altă strategie la care recurge M. Chivu este *tehnica update*, un fel de reactualizare, întoarcere în timp, similară cu flashback-urile. Dacă prima e voluntară, cea din urmă este involuntară. Prin *update* intervievații sunt rugați să își revizuiască dialogul după câțiva ani de la publicarea lui și să își spună impresiile, noutățile, schimbările din viața lor. Este întreprinsă temporal o călătorie inversă din prezent în trecut și viceversa în care revizuirea și reactualizarea ocupă un rol important. Astfel discursul mediatic e supus simplificării, fiind asediat de evenimente comune și luări de opinie.

Menirea întrebării este de a face interlocutorul să vorbească, nu de a amplifica tăcerea, iar dialogul transformă interviueatul într-un semn al istoriei, el poate modifica sensul istoriei sau constitui o sursă documentară importantă. În cele 25 de dialoguri adunate într-o carte *Interviu la “Contrafort”*, Vasile Gârneț aduce în prim-plan datele unor vieți cu datele unor opere, dar prezintă și datele unei societăți literare, în special cea românească cu realizările (împlinirile) ei și perspectivele de viitor.

#### Referințe bibliografice:

1. Gârneț Vasile. *Interviu la “Contrafort”*. Chișinău: Cartier, 2010.
2. Chivu Marius. *Ce-a vrut să spună autorul*. Iași: Polirom, 2013.

FELIX NICOLAU

Universitatea „Hyperion” din București

## BALCANISM ECOLOGIC

## ABSTRACT

Mircea Muthu is known first as a competent researcher of Balkanism. In his studies the former dean from Cluj attempts to recover the functional dignity of Balkanism through the first Byzantine influences. Byzantine tradition is „bipolar” and tense due to the overlap of the religious element with the secular one. The second phase of Balkan influence could be the parodic one that comprises the Phanariote reigns. There are also some tragic valences of this mentality. The third phase begins with Dimitrie Cantemir. The theoretician recovers Balkan values stating that this act can be performed through aesthetic redemption. Therefore, the focus is on culture and creation. Though bitterly contested by some intellectuals, the theoretician managed to withstand due to the amplitude of his documents. The Romanian researcher rehabilitated the meanings of Balkanism through aesthetic categories, but he also opened directions of interpretations for the following decades.

**Keywords:** Balkanism, aesthetic, cultural, Bizantine tradition, mentalities, etc.

În general, balcanismul este considerat, mai ales în ultimi douăzeci de ani, o mentalitate și o categorie estetică inferioară, de care trebuie să ne îndepărtăm pe cât posibil. Există totuși un profesor clujean, care a încercat cu succes să răscumpere păcatele balcanismului comportamental la nivel cultural, cu precădere estetic. Contestat acerb de unii intelectuali, balcanologul a reușit să reziste datorită anvergurii documentării sale.

Puțini dintre intelectualii de o anumită etate, foști directori de conștiință, mai rezistă în fața noilor generații. Nici ca operă, și cu atât mai puțin ca figuri publice. Mircea Muthu însă reușește să persiste datorită anvergurii intelectuale a operei sale. Chiar dacă profesoral-sofisticat în construirea mesajului, cărțile exdecanului clujean rezistă fără probleme, ba chiar mulți dintre noi și-ar dori reeditarea lor, datorită tematicii largi și abordărilor curajoase, mereu motivate științific.

Mircea Muthu este cunoscut mai cu seamă datorită studiilor despre balcanism. Opera lui însă este mult mai versatilă. Acest fapt a fost posibil datorită distincției între o *forma mentis* occidentală, antropocentrică, și alta orientală, cosmocentrică. Profesorul admite mixarea lor în ultimele decenii. Cu alte cuvinte, imposibilitatea conturării unui portret-robot pentru „duhul locului”, așa cum îl descriau cel puțin romanticii. Spre deosebire de fetișizatorii influenței occidentale, Mircea Muthu încearcă să recupereze demnitatea funcțională a balcanismului. Acest lucru se poate realiza printr-o *petitio principii*, anume prin amintirea primelor influențe bizantine. Tradiția bizantină este „bipolară”, tensionată fiind de suprapunerea religioșului cu laicul. Dualitatea este vizibilă în spațiul românesc încă de la primele scrieri cu caracter cult, bunăoară *Învățăturile lui Neagoie Basarab către fiul său Teodosie*.

A doua fază a influenței balcanice ar fi cea parodică și care cuprinde domniile fanariote, dar există și valențe tragice ale acestei mentalități, o a treia fază, care începe încă de la Dimitrie Cantemir.

### De la *întru* la *între*

Interesant este că, deși teoreticianul recuperează valorile balcanismului, el spune că acest lucru se poate realiza prin răscumpărare estetică. Accentul cade pe cultură și creație, așadar. Un Mateiu Caragiale reușește să confere supra sens Isarlâkului. Iar dacă parodia contribuie la sănătatea morală a balcanicului, atunci trebuie să ne amintim că Linda Hutcheon teoretiza parodia ca fiind o reinterpretare a unui model. Ne aflăm în perimetrul riguros al clasicismului, orișicât. Aș risca să spun că Mircea Muthu apreciază balcanismul înfrumusețat, că îi place mai mult Caragiale-fiul decât Caragiale-tatăl.

Printre contestatarii de categorie grea ai balcanologului clujean s-a numărat și Eugen Negrici. Iritări a stârnit trecerea de la „întru-ul blagian” la „starea lui *între*, a virtualității înseși”. Și totuși, este evident că noi, ca popor, ne regăsim la răscruce, între etosuri și mentalități, de unde relativismul și haosul aferente. *Între*-le nu este neapărat o stază paradizică. De aceea, cercetătorul recurge la „recuperarea estetică” și la tehnici necesare „supraviețuirii mitului”. Pentru a da sens balcanismului în degringoladă, avem nevoie de o recuperare a spiritualității arhaice, fie ea și în chipul mitului semiantropomorf personificat de Nastratin Hogeia.

Dar supereroul balcanismului elevat este Meșterul Manole, pe care nu puțini încearcă să îl propulseze spre sfere mai occidentale, într-o Mittel Europa întrucâtva rigidă și robotizată. Să nu uităm că mulți transilvăneni susțin că Balcanii se opresc la poarta Brașovului... Din analizele variantelor baladei *Meșterul Manole*, Mircea Muthu deduce un spor de creativitate în cele românești și sârbești.

### Interludii și trepte

Dualitatea de tip balcanic, între *homo faber* și *homo contemplativus* ar favoriza apariția unui „Faust balcanic” în chip de arhitect. Dar toate motivele balcanice capătă o prelucrare diferită în spațiul românesc. Bunăoară, haiducul, întruchipare a spiritului epopeic, parvenitul fanariot, lăutăresc și hulpav etc. Fețele balcanismului literar sunt mult mai numeroase decât cele ale balcanismului de mahala. Mircea Muthu a propus aproape

o grilă de lectură în cheie balcanică a literaturii române. O grilă care nu ar trebui să deranjeze pe nimeni, căci ea extrage „sensul activ al tragicului”.

Existența în turcografie a favorizat „deplasarea de la mythos spre logos”, ceea ce poate fi interpretat ca un conflict între istorie și legendă. Indici ai acestei spiritualități proteice sunt moștenirea bizantină a profetismului și mesianismului, a caracterului epeic, apoi lumina, drumul și roata. Ne aducem aminte de necunoscutul care rostogolește o roată de căruță în debutul **Cărții de la Metopolis** a lui Ștefan Bănuțescu. Prelucrarea acestor motive se face prin prisma rediscutării profilului intelectual al măștrilor profesorului clujean: Dimitrie Cantemir, Lucian Blaga, Liviu Rebreanu și Paul Zarifopol. Acestea sunt *treptele realului* înspre revelația estetică ce poate transgresa, prin sublimare, multiplele straturi de civilizație care ne informează mentalitatea. Un estetism *sofianic* ce asimilează categoriile frumosului, după care le redimensionează metafizic. O asemenea montare ideatică fastuoasă justifică pe deplin propunerea unei *ontologii a lui „între”*. Un *între* care unifică spații și mentalități în devenire – de la mit până la globalitate – nu poate fi decât un *între* mobil, heraclitic, o *forma mentis* ce a funcționat ca *nisus formativus*, dar care e imposibil de cuantificat la modul științific.

În pofida amplasamentului său transilvan și academic, Mirea Muthu s-a manifestat ca un intelectual al *interludiului*. Studiile sale literare au trecut granița către teorie și chiar ideologie, însă mereu au înglobat componenta estetică. De aici, probabil, și necesitatea de a se manifesta ca poet. Dacă Maria Todorova a urmărit traseele imaginarului balcanic, cercetătorul român a reabilitat sensurile balcanismului prin categoriile estetice, dar a și deschis direcții de interpretare pentru următoarele decenii. Spiritualitatea românească ar fi infinit mai săracă fără această rediscutare a culturii ca geografie sufletească.

SEBASTIAN CHIRIMBU  
Universitatea „Spiru Haret” din București

# LINGUISTICS, INTERNET, INTEGRATION, GLOBALIZATION. CHALLENGES OF DAILY COMMUNICATION

## ABSTRACT

The decades that have passed since the birth of the European Union meant its gradual transformation into a distinct political and economic structure, with a rich cultural and linguistic diversity, however. This means that the daily communication between European citizens and the communication of the economic and political fields are faced with the inevitable language barriers. Modern technologies of linguistic research can make a significant contribution to reducing these linguistic borders. Combined with intelligent devices and applications, language technologies will be able, in the future, to help Europeans to communicate easily with one another and to do business together, even if one doesn't speak many languages. Languages and cultures expressing themselves in different languages will be placed in contact by the latest development of technology, but not only; there is also globalization, a deep and far reaching phenomenon, including technological globalization that is already changing the face of the world from the linguistic point of view.

**Keywords:** European Union, modern technologies, globalization.

## 0. Introduction

**T**he 63 years that have passed since the birth of the European Union meant its gradual transformation into a distinct political and economic structure, with a rich cultural and linguistic diversity, however. This means that, from the Romanian and Portuguese, from Italian or Greek to Danish, daily communication between European citizens and the communication of the economic and political fields, are faced with the inevitable language barriers. That is why the institutions of the European Union spend about one billion euros per year to maintain their policy of multilingualism, e.g., translation and interpretation of speeches, a reality that makes it undeniably a burden of maintaining multilingualism.

Modern technologies of linguistic research can make a significant contribution to reducing these linguistic borders. Combined with intelligent devices and applications, language

technologies will be able, in the future, to help Europeans to communicate easily with one another and to do business together, even if one doesn't speak different languages.

In fact, we are part of a society in which the means of communication have achieved a level of unexpected development; they are the tool and the vehicle that connect cultures, languages and peoples. *Globalization* is the term used by some to describe the growing global interdependence between people, and between states. The process was accelerated considerably in the last decade, largely by the huge advances in technology. Nowadays, we are able to make international phone calls to speak to our friends who are studying abroad, we can read articles online or make friends from other continents through social networks (and some of us may even find our soul mate), or even share the results of our research studies. We are clearly influenced by globalization more than we are aware of. But how many of us have tried to analyze and to really understand the phenomenon in order to have a better control over its consequences?

Many of the 6,000 languages will not survive in a global digital information society. It is estimated that at least 2,000 languages are doomed to extinction in the following decades. Others will continue to play an important role in families and in restricted areas, but not in the academic world or in the business world. What are the chances of survival of the Romanian language?

Spoken by approximately 29.000.000 speakers throughout the world, the Romanian language is present not just in books, movies or TV channels, but also in the digital information space. The Internet market in Romania is growing. Increasingly more people have access to a computer at home, and Internet users. The domain *.ro* recorded 0.4% of existing web pages, comparable to the field.

In contrast to this effort, other multilingual societies, such as India (with 22 official languages) and South Africa (11 official languages) have recently established a long-term national programmes for research and technological development activities of the tongue. Romanian language presents a number of specific features which contribute to the richness of language, but can also be a challenge for computational natural language processing.

### **1. Communication, technology, information, research in the context of globalization**

Machine translation tools and speech processing currently available on the market are still far from standards to which they are expected to reach. Dominant actors in the field are mainly private companies headquartered in North America, focused on profit. By the late 1970s, the European Union has understood the importance of language technologies as a motor of European unity and has begun funding research projects first, how was the EUROTRA. Today, ERASMUS, COMENIUS and LEONARDO DA VINCI are unique opportunities „to gain first-hand experience of teaching and learning in another European country and improve your knowledge of foreign languages, other European countries and their education systems”\*. At the same time, national projects were initiated that have generated valuable results, but it never led to concerted action at European level.

Information technology and communications are preparing now for the next revolution. After personal computers, networks, multimedia, and mobile devices, the next generation of technology will include programs that understand not only the letters and

sounds, spoken or written, but words and whole sentences, and which support the user because they speak and understand the language. Precursors of this developments are free online service Google Translate, translate from and into 57 languages, Watson, IBM supercomputer that was able to defeat him the U.S. champion in the game's „Jeopardy”, and Siri, Apple's Mobile Assistant for iPhone that can react to voice commands, and can answer questions in English, German, French and Japanese.

The next generation of information technologies will master the human language to such an extent that human users will be able to communicate using technology in their own language. The devices will be able to find automatically, at the request of the user through a voice command, the most important news and information from digital store of knowledge. Language-based technologies will be able to automatically translate or to assist the interpreters, summarize conversations and documents, but also to assist active users in the process of learning.

New information and communication technologies will allow industrial and service robots (under development currently in research laboratories) to understand exactly what users want from them, and then to report their achievements with pride.

This level of performance requires to go far beyond simple character sets and lexicons, language correction programs and rules of pronunciation. The technology must be less than simplistic approaches and begin to shape the language in an all-embracing manner, taking into account both the syntax and semantics to understand questions and generate comprehensive and relevant answers.

In the case of the Romanian language, research in universities and research institutes in Romania has led to the development of high-quality systems, as well as models and theories widely applicable. However, the scope of resources, as well as the range of tools are still very limited in relation to existing instruments and resources for English and not enough in terms of quality and quantity in order to develop the necessary technologies to support a truly multilingual knowledge. Underdevelopment that prevails in the area of linguistic resources (quantitative and qualitative) is felt in the enormous efforts made for the development of language technologies and applications.

A fuzzy situation from a legal point of view is to be encountered in the use of digital texts, such as those published in online newspapers for empirical research of linguistic and language technologies, e.g. for building statistical language models. Together with politicians and policy makers, researchers should be able to contribute to the establishment of laws and regulations that allow them to use the texts available to the public for research and development activities related to language.

There is also a lack of continuity in funding research and development. Short-term programs tend to alternate with periods of low or no funding. In addition, there is generally a poor coordination with the programmes of other EU countries and the European Commission (as happens, for example, the ICT PSP programmes that have stars and universities in Romania, but that are not supported by the Government in order to ensure coherent financing). The need for large quantities of data and the complexity of the systems that use technology to make the language development of a vital new infrastructure and more coherent organization of financing of research into natural language technologies,



if we want to we can hope to use the new generation of information and communication technologies in the fields of privacy or the public talk in Romanian language.

If we rely on the experience gained so far, the „hybrid” technologies of language, which combine deep processing with statistical methods, seem to be able to bridge the gap between European languages and cultures. As evidenced by this series of studies, there are dramatic differences between Member countries of the European Union with regard to the availability and the progress of linguistic research solutions in the Member countries of the European Union. Languages and cultures expressing themselves in these languages will be placed in contact by the latest developments of technology, but not only; it is globalization, a deep and far reaching phenomenon, including technological globalization that is already changing the face of the world from a linguistic point of view.

## 2. The origins of globalization at the linguistic level

The origins of globalization at the linguistic level are to be found in various fields. Man is a social being, who can find oneself only within a community and who feels the need to communicate with peers. Moreover, the development of an economy of global dimensions has raised the issue of cooperation among economic agents from various regions, which implies the need for a means of communication accessible to all the participants. Conducting the analysis in the historical past, it is also worth mentioning the politico-administrative factor. That is the colonial regime, which imposed the use of the metropolis language by the colonies - if not as one clear objective, at least as a consequence of the presence of the administrative apparatus, which comprised clerks trained in the metropolis.

The roots and manifestations of linguistic globalization are older than one may think. In the beginning, one could notice the primacy of Latin, long considered to be *lingua franca*, and quickly associated with the communication tool in sciences and consequently turned into the basis of specific terminologies. In the fields of Zoology and Botany, the system of scientific names of Latin origin is imposed in order to facilitate communication between researchers coming from different linguistic areas. The same thing happens in the legal field: terms such as *de facto*, *de jure*, *casus belli*, etc. have remained in use in the specialty literature and in the current legal practice.

There follows the era of the French language domination. In the African space, this is nothing else but a direct result of the colonial regime. But in the European area, the Francophone spirit has emerged as a result of the fascination of various societies with the French culture in the 19th century and the first half of the 20th century. By learning the French language, the elite of the states aspiring to cultural accomplishment had access to the cultural works and innovations of French origin. But, beyond the desire for going beyond limitations and evolving socially, politically and artistically, it has to be admitted that the adoption of French as a language of communication in societies such as the Russian or even the Romanian ones also involves a component of mere imitation.

The emergence of a new power over the ocean meant the renunciation to the supremacy that Baudelaire's language had before. Especially after World War II, the imposition of the English language became an increasingly prominent process. The case of Romania is highly suggestive; even though it is a francophone country by tradition, statistics indicate that the

number of pupils studying English in the pre-university system of education has not only increased, but it has surpassed the number of the students learning the French language.

We are in a continuous process of learning foreign languages; whether we do it out of passion or out of desire for professional achievements. Nowadays, kindergarten preschoolers start taking English lessons at the age of 4, than they will study French, German or Spanish in the first grade. As it was only then that they were receiving the first directions for elucidating the alphabet and they did not know how to write, the teacher prompts to draw the words they are learning. It is important to get used to the new language as soon as possible.

### 3. Linguistic diversity due to the internet

Linguistic diversity is as much under threat just as its ecological counterpart. Linguistic and cultural diversity belongs to the world history. It needs no further illustration than the Babel Tower in the Judeo-Christian culture. We are talking about a new association on the world stage between culture and democracy conducive to the promotion of intercultural expression in multiculturalism. Multiculturalism is actually cultural diversity approached politically and economically and its protection is an obsession in the context of globalization. This convenient and handy scapegoat seems to be turning culture into a commodity. The information is turned into a resource that is an object of economic exchange reflected first and foremost in the virtual space in which English is the „lingua franca”. The influence of the Anglophone world in form and content seems to be a cultural domination/ homogenization whose catalyst is the Internet. The inter-penetrating of the cultures by means of this network is both a risk and a benefit: reduction to a single transnational community but also the destruction of the psychological, intellectual, and cultural enclaves. The English which is simplified, operational, imposed (provisionally) as an international language and technique is a defiance of the „Esperanto” project, demonstrating that economic motivation is clearly superior to the cultural one when it comes to languages.

Currently, different linguistic communities access the Internet and integrate languages less spoken than English into their activities, which allows them to go beyond geographic and cultural boundaries, to eliminate almost totally communication costs and to provide unprecedented information dispersion. Are we to talk about homogenization, uniformity through globalization and delocalization of societies? Our opinion is that such a framework of unhampered communication is actually a tool that could help to preserve multiculturalism which is beneficial for the global cultural development. It is true that 69% of the web pages are in English but this only reflects a larger share of web access in Anglophone areas. It represents just an imbalance stemming from the North American origin of the Internet; we are yet in the infancy stages of the Internet, and the pages containing non-North American content are still growing (we are in the process of acquiring the know-how).

The Internet is definitely a symbol of globalization, although globalization is still a fluid concept (hence its use as a „booger”), acquiring either positive or negative implications depending on its users. In a narrow conception, globalization effaces specific differences, bringing us all together into a common are lacking any personality. We consume in the same way and we produce in the same way. Do we really? We forget that what defines our identity is not much related to economics and that the language is not just a lot of words but it is associated with a

way of thinking, with an anthropological/ethnological heritage, with a way of feeling.

Six thousand languages equate six thousand ways of feeling. Linguistic globalization appears to be making the first victims, represented by the languages with increasingly fewer native speakers and whose extinction is now speeded up. With reference to this aspect, the surprise comes from Google, which launched the Endangered Languages Project (online source\*\*), which aims to establish databases of over 3000 languages and dialects on the verge of extinction.

The phenomenon of linguistic globalization is still in its early stages. Specialists remain skeptical with respect to a total linguistic uniformization, a phenomenon which is not otherwise desirable. “With every culture that dies, a unique flower disappears forever. There are treasures of wisdom and poetry in the smallest idioms, as well as in the perspective on the world of the smallest tribe doomed to disappear.” (Neagu Djuvara 2008/ online source\*\*\*)

#### 4. Conclusion

As shown by A. Witalisz (2011:1), globalization „impacts various people and systems of the world, and cultural changes, facilitated by globalization processes are reflected in language use”. Due to the fact that vocabulary (and by default communication) represents „a very sensitive index of the culture of a people” (Sapir 1949:27), it is a natural phenomenon that multicultural communities, especially in the European area, should interact by exchanging cultural methods, ideas, tools.

#### Bibliography:

1. Crystal, D. (2000) *Language Death*, Cambridge, Cambridge University Press.
2. Djuvara, N. (2008) *Civilizații și tipare istorice: un studiu comparat al civilizațiilor (Civilizations and historical patterns: a comparative study of civilizations)*, Bucharest, Humanitas Publishing House.
3. Giddens, A. (1990) *The Consequences of Modernity*. Stanford, Stanford University Press.
4. Leech, P. (2013) *What is Globalization?* Online source: <http://www.thinkir.co.uk/globalisation-cafe/> (accessed on 25.11.2013).
5. Nettle, D., Romaine, S. (2000) *Vanishing Voices: the Extinction of the World's Languages*, New York, Oxford University Press.
6. Sapir, E., *Selected Writings in Language, Culture and Personality*, ed. D.Mandelbaum.
7. Tomlinson, J. (2002) *Globalizare și cultură (Globalisation and culture)*, Timișoara, Amarcord Publishing House.
8. Witalisz, A., “Linguistic Globalization as a Reflection of Cultural Changes” in *Proceedings of the 19<sup>th</sup> Annual Conference of the Global Awareness Society International, Krakow (Poland)* <http://orgs.bloomu.edu/gasi/2010%20Proc%20papers/Witalisz.pdf>.

\* Online source: [http://ec.europa.eu/languages/funding/index\\_en.htm](http://ec.europa.eu/languages/funding/index_en.htm) (accessed 13.11.2013).

\*\*Online source : <http://www.wall-street.ro/articol/New-Media/133498/google-incearca-sa-conserve-mai-mult-de-3-000-de-limbi.html> (accessed 25.11.2013).

\*\*\*Neagu DJUVARA: <http://www.humanitas.ro/humanitas/civiliza%C5%A3ii-%C5%9Fi-tipare-istorice-2> (accessed 25.11.2013).

ALIONA GRATI  
Institutul de Filologie al AȘM

## POEZIA OPTZECISTĂ BASARABEANĂ ÎN VIZIUNEA UNUI POET OPTZECIST

### ABSTRACT

The study presents Grigore Chiper's book, *Bessarabian Poetry of the 1980s. Change of Paradigm* (TipoMoldova, 2013) preceded by the author's Ph.D. dissertation on the same theme. Grigore Chiper attempts with this book to systematize some paradigmatic principles of view, mentality and artistic sensibility of the new Bessarabian poetry. The poets of the 1980s generation can be totally content with the critic that has enough power to comprise, critical lucidity and interpretative subtleness in order to become able to find more readers for the poets and keep their fame for a long time.

**Keywords:** paradigm, generation, optzecism, postmodernism, textualism.

Cartea lui Grigore Chiper *Poezia optzecistă basarabească. Schimbare de paradigmă* (TipoMoldova, 2013) s-a lăsat prea mult așteptată. Au trecut deja câțiva ani buni de la finalizarea acestui studiu strălucit, redactat sub forma unei teze de doctorat. Regret tăcerea editurilor din Chișinău, mai ales că nu-mi amintesc să ne fi copleșit ofertele cu studii de analiză ale acestui fenomen major, de natură politico-socială și cultural-estetică, așa cum s-a întâmplat în România. E adevărat, în jurul anilor '90 în presa specializată din R. Moldova au apărut o serie de articole cu dezbateri virulente pe marginea noii literaturi. Polemicile incendiare au fost provocate de controversatul personaj Gheorghe Mazilu care, aplicând calificativul de „experimentalisti injurioși” poezilor Eugen Cioclea, Lorina Bălțeanu, Leo Bordeianu, Vsevolod Ciornei, Valeriu Matei, Teo Chiriac și Călina Trifan, a primit o replică pe potrivă din partea lui Nicolae Popa. Surprinși fie de atacurile furibunde ale scriitorilor vârstnici, fie, dimpotrivă, de tăcerea subversivă a criticilor, optzeciștii, așa cum au fost numiți acești scriitori după modelul congenerilor săi din România, și-au suflecat mânicile și au făcut ei înșiși munca

cronicarilor și a cercetătorilor. Câteva prefețe la volumele de poezie sau la antologiile tinerilor scriitori, semnate de Eugen Lungu, Andrei Țurcanu și Mihai Cimpoi, alte câteva articole de sinteză în revistele *Contrafort*, *Sud-Est*, *Semn*, realizate de Nicolae Popa, Vitalie Ciobanu, Vasile Gârneț, Maria Șleahțițchi, Grigore Chiper, Dumitru Crudu, Lucia Țurcanu, trei cărți importante având ca autori pe Nicolae Leahu (*Poezia generației '80*), pe Emilian Galaicu-Păun (*Poezia de după poezie*, 1999) și pe Grigore Canțăru (*Totul pare un palimpsest (Interogații asupra funcționalității intertextualității în literatura română)*, 2007), la acestea adăugându-se notele de curs (*Fenomenul literar postmodernist*, 2011), propuse de semnatarea acestui articol studenților de la filologie, creează doritul palmares al actelor de legitimare teoretică a optzecismului literar din R. Moldova.

După aproape două decenii de afirmare și coagulare a fenomenului în spațiul basarabean trebuie să recunoaștem că demersurile de sinteză cu viziuni personale sunt încă destul de puține și că monografia lui Grigore Chiper își avea asigurat orizontul de așteptare. Mi se pare semnificativ faptul că studiul asupra poeziei basarabene de la sfârșitul anilor '80 și până la mijlocul anilor '90 ai secolului trecut, perioadă în care, potrivit exegetului, se înfiripă și se afirmă optzecismul basarabean, este realizat de un poet reprezentativ al generației în cauză, căreia îi punctează evoluția de-a lungul anilor și în calitate de cronicar al *Contrafortului*. Mai mult decât atât, criticul Andrei Țurcanu consideră potrivită anume metafora care dă titlul primului volum de versuri semnat de Grigore Chiper pentru a formula marca optzecismului autohton – generația „Abia tangibilului”. Iată că cel care la momentul debutului „anunță un program, indică o opțiune de creație, oferă o cheie pentru descifrarea unui sens integral” [1, p. 110] își revendică și dreptul de a „perfecta actele” unei întregi generații pentru a-i asigura intrarea fastă în istoria literaturii române.

Miza pe care o urmărește Grigore Chiper cu acest demers constă în sistematizarea unor principii paradigmatiche de optică, mentalitate și sensibilitate artistică a noii poezii basarabene în tradiția consacrată de Alexandru Mușina în literatura română. Pledoaria sa în susținerea ideii de „schimbare la față a poeziei basarabene” capătă fundamentare științifică în primul compartiment al cărții, *Optzecismul basarabean: din dosarul unor dezbateri*, în care își clarifică reperatele teoretice și noțiunile-cheie ale cercetării: *paradigmă, generație, optzecism, postmodernism, textualism*. Aflăm de aici că pentru a-și proba ipoteza „schimbării de paradigmă”, autorul face referință la modelul introdus de Thomas Kuhn. Epistemologul american condiționează schimbarea de paradigmă științifică prin existența unei „culturi reprezentative a savanților”, a unui „grup situat în interiorul unei teorii” importante, a unei „construcții mentale larg acceptate și „care oferă unei comunități sau unei societăți pe perioadă îndelungată o bază pentru crearea unei identități de sine (a activității de cercetare, de exemplu) și astfel pentru rezolvarea unor probleme sau sarcini”. Grigore Chiper adoptă perspectiva epistemologică a lui Kuhn, considerând-o, ca și Alexandru Mușina în studiul său asupra poeziei moderne, valabilă și chiar profitabilă datorită caracterului ei explorator și analitic.

Evidențierea însemnelor paradigmatiche ale poeziei optzeciste basarabene s-a dovedit a fi o muncă dificilă și anevoioasă chiar și pentru un martor al timpului. Panoramați, ultimii 30 de ani ai secolului trecut de poezie basarabeană arată, dincolo de manifestările

dubioase, nonvalorice, ca un caleidoscop pestrîț de experimente stilistice. Totuși Grigore Chiper reușește să identifice o sumă de trăsături și principii care circumscriu noua producție literară într-o poetică omogenă, recognoscibilă după „aspectele eului poetic, delicizarea excesivă, subminarea vechilor structuri prin parodiare, schimbarea atitudinii față de ludic, scoaterea în relief a gratuității gestului comis de scriitură, prozaizare, intertextualitate, (auto)ironie”. Cum era de așteptat, formulele de analiză a fenomenului poetic al optzeciștilor basarabeni nu se deosebesc în fond de acelea pe care teoreticienii și criticii literari le-au consacrat în România.

Pentru că și-a vrut lucrarea o contribuție la istoria literaturii, autorul și-a însoțit cercetarea tipologică cu cele sociologică și psihoistorică. Se știe, regimul sovietic a provocat mari frânturi de natură lingvistică și identitară în evoluția literaturii din spațiul basarabean, mult peste cele pe care le-a avut aceasta în România socialistă. Se pot identifica desigur similitudini de ansamblu, totuși optzecismul basarabean a apărut în alte condiții decât cel românesc, susține cercetătorul. „El nu a operat o opoziție față de o generație anume, generația imediat precedentă, ci s-a născut dintr-o reacție normală la ceea ce era anchilozat în literele din RSSM de mai mulți ani ca să se cristalizeze într-un proces de sincronizare amplă cu literatura română. Dacă în anii '60-'70 sincronizarea se produce sporadic, pe cont propriu, între inițiați, fără ca fenomenul să poarte un caracter de masă, generația '80 este prima generație de scriitori ieșiți dintr-un regim cultural totalitar și profund antiromânesc, care au reușit să realizeze sincronizarea cu literatura română”.

Chiar dacă, în graba sincronizării, tânăra poezie basarabeană nu întrunește însemnele menționate pe toate segmentele ei și, în lipsa condițiilor postindustriale, are restanțe la capitolul integrării în postmodernitate, aceasta se profilează ca o nouă paradigmă. Ca și optzeciștii din țară, poeții basarabeni sunt foarte diferiți ca manieră, stil, limbaj, dar ei pot fi surprinși într-un „spectacol temporal și stilistic precis”. Ceea ce-i unește pe Nicolae Popa, Lorina Bălțeanu, Andrei Țurcanu, Emilian Galaicu-Păun, Irina Nechit, Vsevolod Ciornei, Nicolae Leahu, Grigore Chiper, Teo Chiriac, Alexandru Corduneanu, Nicolae Spătaru, Dumitru Crudu, Mircea V. Ciobanu ș.a. este „atmosfera globală” și poetica specifică (Sorin Alexandrescu), structura comună, sensibilitatea, mentalitatea, viziunea asupra eului și lumii etc., cu care ei își pot revendica statutul unui pluton distinct. Menționăm că, referindu-se la poeții respectivi, cercetătorul folosește cu multă precauție termenul *postmoderniști*, recunoscând totuși spre final: „Postmodernismul reprezintă paradigma literară pusă în relație cu generația '80 din literatura română”.

În cel de-al doilea capitol, *Tranziția poetică în anii '80 și prefigurarea unei noi paradigme*, autorul descrie climatul și condițiile ostile ale epocii pregorbacioviste în care s-a născut și s-a impus noua sensibilitate. Printre dificultățile cele mai greu de suportat au fost lipsa acută de libertate, trecerea sub tăcere sau, dimpotrivă, atacurile furibunde la adresa poezilor ieșiți de „sub controlul” cenzurii, imposibilitatea fondării unei reviste și a unui cenaclu coagulant etc. Cu întârziere deci față de congenerii din România și într-un context mult mai dificil, poeții basarabeni reușesc să se lanseze cu o platformă cvasicomună, promovând o concepție artistică viabilă. În chiar prima fază a „ofensivei”, ei își construiesc programul ca o polemică dură la adresa neosămănătorismului în variantă sovietică, a baladescului și a metaforizării excesive. Tinerii se despart mai ales de ceea

ce ei numesc „jelalnice eufonii” patriotarde care, după părerea lor, au condus la serioase blocaje, amenințând cursul firesc al evoluției literare.

Alegând să pornească pe un alt drum decât cel al afirmatelor generații '60 și '70, poezia optzecistă basarabeană nu se putea dezvolta „decât sub semnul propriilor resurse, inclusiv raportându-se la predecesori”. Primii opzeciști vin direct din interiorul generației anterioare, schimbându-și formulele din mers. Manifestându-se mai întâi sub semnul tardo-modernist, al unei „oboseli” și „răceli” ontologice de tipul *fin de siècle*, aceștia glisează spre un limbaj ce operează mărci po(i)etice postmoderniste. În-suși Grigore Chiper pornește de la o poezie cu „gesturi minimaliste impregnate de un *spleen* pendulând între tristețe și decepție”, la care adaugă accelerat componenta livrescă, antilirismul manifestat într-o conștiință culturală, repudierea retoricii, setea de concret [2, p. 109]. Deși debutaseră în formulele poeziei abstracte, cu mesaje încifrate sau în interiorul experimentului manierist, tinerii poeți aleg fără ezitări verva și spiritul bășcălios, ironic și ludic, limbajul dezinhibat și prozaizarea lui extremă, anunțând „război” convenționalismelor și automatismelor politice, sociale și poetice, rimei, ritmului, muzicalității și metaforei. Reacția scriitorilor cu influență în câmpul literar nu s-a lăsat mult așteptată, tinerii au fost imediat învinuiți de impudicitate și pornografie, acuzații care se mai aud și astăzi în unele medii. În pofida confruntărilor zgomotoase și a marginalizării tinerilor nonconformiști, noua generație se impune ca grup, mai întâi modest și parțial în antologiile dedicate poeziei basarabene în general, *Dintre sute de catarge* (1984) și *Constelația Lirei* (1987), apoi masiv în antologia ce îi reflectă în exclusivitate *Portret de grup. O altă imagine a poeziei basarabene*.

În compartimentul al treilea, „*Ofensiva*” optzecistă: *dislocări paradigmatică*, Grigore Chiper revine cu energie la definirea trăsăturilor paradigmatică ale optzeciștilor ce le desemnează „ruptura”, turnându-și demonstrațiile în forma unor subcapitole aplicative. Insistența cu care exegetul promovează programul estetic generaționist trădează neastâmpărul în dorința de limpezire a propriilor opțiuni de creație, pe care nu le poate formula decât în relație cu cele ale colegilor. Astfel, poetica optzeciștilor în formula lui Grigore Chiper are o structură dialogică, devenind un spectacol de voci cooperante ale poezilor din diferitele generații ale literaturii române. În urma acestei participări colective se profilează câteva dominante ale poeziei optzeciste basarabene, care, pentru comoditatea receptării, devin în carte titluri ale subcapitolelor. Trăsăturile ar fi următoarele: trecerea de la eul modernist, profund, arhetipal, esențial, prescrist, la parada unui surplus de euri (*De la eul arhetipal la pletora de euri*), afirmarea conștiinței teoretice, a profilului metaliterar în chiar corpul poeziei (*Arte poetice*), disiparea lirismului exterior liricoidal (*Antilirism și anticalofilie*), scrierea unei poezii realiste și antimimetice, înglobând realul neprelucrat prin sublimare și netrecut prin grilă metaforizantă (*De la transgresarea realității la transcrierea ei*), interesul pentru inovațiile tehnice precum inserțiile textualiste, citatul, referința livrescă, poemul producerii poemului (*Resurecția intertextualității*), privilegierea ca ton și ca atitudine a ironiei și ludicului (*Derapaje ludice, ironice și parodice*), gustul pentru crearea unor universuri pe de-a-ndoaselea (*Universul răsturnat*), teatralitatea poeziei care elimină hotarul dintre scenă și auditoriu, dintre artă și viață (*Spectaculum mundi*).

Voi încheia cu o succintă concluzie a impresiilor mele la lectura acestei lucrări interesante și necesare, în care pun și sensul de invitație adresată tuturor cercetătorilor în domeniu sau, pur și simplu, celor interesați. Poezii generației optzeciste pot fi pe deplin mulțumiți de faptul că și-au găsit exegetul cu suficientă forță de cuprindere, luciditate critică și finețe interpretativă pentru a le asigura tot mai mulți cititori și a le întreține curiozitatea vreme îndelungată.

**Referințe critice:**

1. Andrei Țurcanu, *Arheul marginii și alte figuri*, Iași, TipoMoldova, 2013.
2. Nina Corcinschi, *Grigore Chiper și poetica în cerc*. În volumul *Soarele și păunul. Căutări de paradigmă*, Chișinău, Profesional Service, 2013.



MARIA ȘLEAHTIȚCHI  
 Institutul de Filologie al AȘM

## ALȚI DRUMEȚI PE-ACELAȘI DRUM

### ABSTRACT

Dumitru Crudu's third novel *Un american la Chisinau* (An American in Chisinau), published in 2013 by *Casa de pariuri literare* publishing house (Bucharest), is proof of the evolution of the novelist's narrative art. This article focuses on the novelistic construction, on the referential support of the intertext that the author uses as well as on their aesthetic effects. It also analyzes the nature and behavior of the characters, the relationship with zero level texts and their impact on the representation of the world in the novel *An American in Chisinau*.

**Keywords:** novel, novelistic construction, character, intertext, referential text, narration, representation

**U**n american la Chișinău [3] este cel de-al treilea roman semnat de scriitorul Dumitru Crudu. Afirmat ca poet și dramaturg, semnând patru volume de poezie – *Falsul Dimitrie* (1994); *E închis, vă rugăm nu insistați* (1994); *Șase cânturi pentru cei care vor să închirieze apartamente* (1996); *Eșarfe în cer* (2012) – și patru volume de teatru – *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor* (2001); *Salvați Bostonul* (2001); *Duelul și alte texte* (2004); *Steaua fără ... Mihail Sebastian* (2006), el și-a revindecat numele de romancier prin publicarea romanelor *Măcel în Georgia* (2008) și *Oameni din Chișinău* (2012).

Cultivând un limbaj original, înșolit și dezinhibat, Dumitru Crudu reprezintă un nou val al postmodernismului românesc (supranumit „facturist”), care părea inițial că își propune să se radicalizeze anume pentru a mina paradigma estetică a celorlalte valuri (șazecismul sporadic și opozant față de estetica realismului socialist și optzecismul pledoariilor textualiste, asumate atât teoretic, cât și practic). Coborâți adesea în derizoriul existenței cotidiene, reanimând în termeni mai radicalizați și mai avangardiști estetica urâtului, prin violențele de limbaj, prin fracturarea brutală a clișeele poetice, ei impun o ant-poetică față de limbajul calofilic (uneori), temperat, livresc și estetizat al generației optzeciste. Părea că acești scriitori vor impune un nou curent, probabil asta și-au dorit, dar, trecând aproape 20 de ani de la debutul lor, se poate constata că estetica lor cadrează în linii mari cu postmodernismul, chiar dacă discursul este radicalizat, mai cu seamă în primii zece ani.

Romanul lui Dumitru Crudu *Un american la Chișinău* își localizează generația din care face parte în miezul literaturii actuale. Fiind la a treia producție românească, auto-

rul „face bilanțul” experienței de viață a tinerilor basarabeni ai anilor ,90. Primit bine de critica literară, *Un american la Chișinău* a fost definit drept „roman picaresc”[1], în care americanul reprezintă „pretextul care trasează contextul”[4], cu o „narațiune care te prinde”, cu o „poveste care se adună” [2], precum afirmă criticul Mircea V. Ciobanu, care îi apreciază munca, fără a-l menaja gratuit pe autor și fără a-l cruța condescendent.

*Un Don Quijote basarabean și un Sanchio Pacea american.* Romanul povestește istoria unui fost student basarabean Anton Șleahțișchi, care își făcuse studiile, în primul val al „migrației educaționale” basarabene, la facultatea de litere a universității brașovene, se stabilise acolo, fiind angajat al unui ziar local. Anton este, prin urmare, ziarist și poet, autor a câtorva volume de poezie. Se înfățișează cititorului ca poet apreciat și ziarist cu pană. Mediul uman în care se mișcă el este populat de oameni ai scrisului, studenți, ziariști, universitari, într-un cuvânt – mediu intelectual, care conviețuiește în vecinătatea apropiată a cârciumarilor, taximetriștilor, oamenilor politici etc. Metisajul acestui mediu nu trebuie ignorat, or tocmai amestecul dintre basarabeni și românii sadea colorează atmosfera romanului. Echilibrul și tipicitatea acestui peisaj este bulversată (ca element iminent al intrigii romanești) de apariția unui american, Martin. El va secunda linia de subiect a lui Anton, care în final va trebui să-l călăuzească spre Chișinău. În prima parte a romanului, una segmentată convențional, Martin îl însoțește pe Anton – iminență grotescă – în contorsionata inițiere erotică a acestuia, apărând în ipostază de dublet sau coechipier de ștafetă. În cea de-a doua parte, deja Anton îl călăuzește pe Martin în drumul lui spre Chișinău. Tandemul este angajat într-un spectacol parodic după celebrii Don Quijote și Sanchio Pacea . Conceptualizată sau spontană, replica la „romanul romanelor” capătă conotații naratologice magistrale.

*Preistoria* romanului este povestită de autor în Prefață, din care aflăm că *Un american la Chișinău* a avut o primă variantă, pierdută, întâmplare care l-a determinat să-și rescrie romanul. În textul-prefață, Dumitru Crudu se desolidarizează de semnificația gestului postmodernist al personajului borgesian Pierre Menard, care rescrisese romanul lui Cervantes. Dar, cu cât autorul respinge această idee de similaritate, cu atât înaintează ea în mintea cititorului postmodern. Prin urmare, „efectul Menard” se insinuează în structura narativă, de unde nu va mai putea fi înlăturat. Oricum am da, rescrierea - cea aievea și cea arhetipală - fac parte din conceptul acestui roman, chiar dacă autorul ar fi vrut să nu fie citit astfel. Efectul pe care a scontat Dumitru Crudu în strategia sa narativă declarată se răstoarnă în antiefect: personajele, altele și aceleași, drumețesc, altfel și tot așa, pe același drum. Pe cel al lui Miguel de Cervantes, poate și pe cel al lui Jack Kerouac, poate și pe acel al tipicelor trasee inițiatice, cert este că *drumul* rămâne arhetipal același principiu coordonator, magistral al construcției unei narațiuni. Drumeția permite personajelor să se manifeste în deplinătatea naturii lor, iar drumul pune la dispoziția autorului o serie de mijloace, accesibile și verificate, de reprezentare a lumii. Nu este de mirare că acțiunea romanului se desfășoară între Brașov, Craiova, Pitești, București, Chișinău, Flutura... Traseul pe care îl parcurge personajul are câteva ramificări esențiale. O inițiere în planul relațiilor umane, o alta – în complexa relație a indivizilor din interiorul românității și o a treia – inițierea erotică. Cu excepția celei erotice – liniare și deschise -, primele două pun personajul pe o traiectorie circulară. Așa dar, personajul parcurge câteva cercuri

concentrice, proiectate într-o nebuloasă a relațiilor individului cu lumea. Traiectoria de mișcare a lui Anton alcătuiește o mică hartă geografică și toponimică: Brașov – Craiova – Brașov – Pitești – Brașov – Todirești – Iași – Chișinău – Flutura – Ungheni – Brașov.

*Autor, narator, personaje, figuranți.* În centrul poveștii se fală Anton Șleahțișchi, secundat de Martin, dar ceea ce face romanul incitant pentru cititor, mai ales cel tânăr, ține de imaginea, colorată în tonuri păstoase, a femeii. Dumitru Crudu creează chipul unei Dulcinei decăzute, de care se interesează îndeaproape el însuși. Se pare că personajul central îl poartă pe urmele sale prin hățișurile romanului nu doar pe americanul Martin, spre a-i arăta viața cea adevărată a spațiului românesc și basarabean, dar și pe autor. Acesta, la rândul-i, ar purta haina și armele unei călăuze, rostindu-și mereu cu uimire și încântare „Sanchio Pacea sunt chiar eu!” Prin urmare, Anton este investit cu hegemonie narativă și de la un moment al textului el conduce balul. Omnipotența și omniprezența lui sunt „consolidate” de cascada experiențelor erotice, cărora se expune avid. Cele trei femei prin care se descoperă pe sine sunt mai degrabă niște avatare ale femeii ca factor gnostic pentru bărbat. Cum era de așteptat, femeia ideală este himera ce îi scapă mereu, realitatea îi dezamăgește așteptările lui Anton, iar șirul de iubite îl îndepărtează tot mai mult de ființa din visurile și percepțiile sale. Carnale, perfide, infidele, pragmatice, absurde – galeria feminină a lui Anton adună niște biete simulacre ale modelului...

*Romanul unei generații.* Captivant, accesibil, la prima vedere, și ușor de citit, *Un american la Chișinău* abordează o realitate pe care scriitorii de pe ambele maluri ale Prutului au evitat-o: fie că lucrurile nu se așezaseră încă, fie că, chiar dacă semnele acestei realități conturau un tablou distinct, nu pica bine să scrii o carte despre experiența dramatică a unei generații de tineri basarabeni plecați la studii în România. Dumitru Crudu pune în pagină frustrările „părților”: basarabeni timorați de temerile și angoasele lor, iar confrății „actualizând” prejudecățile de altă dată. Astfel, Anton, poet debutat de Călin Vlasie la editura Paralela 45, student, dar și ziarist la ziarul brașovean „Monitorul de Brașov”, poartă stigmatul de „kaghebit” – poreclă generică dată basarabenilor... Un altul care i se pune în vedere mereu este accentul. Anton are accent moldovenesc. De cum intră în transportul public este întrebat neîntârziat „Tu nu cumva ești din Republica Moldova?”. Basarabeni s-au văzut nevoiți să fie șmecheri și inventivi. Anton își fabrică o identitate de împrumut – secuiesc – pentru a scăpa de dezaprobările, șicanele și sâcâiala românului statistic. În plus, scârba de a fi „moldovean” nu-i lăsa nici un răgaz: „Anton se sinchisea de identitatea sa moldoveană, așa cum te-ai rușina de o haină uzată. Rădăcinile sale moldovenești îl incomodau și îl deranjau și, de aia, se dădea peste tot drept secu. Oricui îl întreba de unde e îi punea bărbi că e dintr-un oraș secuiesc. Or, și secuii vorbeau cu accent, dar de secuii români nu se prea legau. De aceea, Anton prefera să se dea drept secu decât să le spună că e de dincolo de Prut, fiindcă atunci lumea și-ar fi proiectat asupra lui scârba față de moldoveni și el, automat, ar fi trebuit să devină un țap ispășitor al tuturor moldovenilor de peste Prut”.

Romanul reprezintă lumea prin complexa grilă a alterității identitare: eu-celălalt-ceilalți vs ceilalți/celălalt/eu. Basarabia ca și România este privită din câteva perspective, care se rotesc neconținut ca într-un caleidoscop. Brașoveanul Cătălin Bod o vede, bunăoară, astfel: „Moldova e o țară foarte periculoasă, unde oamenii sunt jefuiți și împușcați pe

stradă, și nu aş vrea să risc. E țara traficantilor de ființe umane și a vânzătorilor de rinichi. E țara rachetelor...” Asta nu-i încurcă deloc să declare că „este îndrăgostit” de Chișinău.

„Vlad de la piață”: tipologia basarabeanului descurcăreț. Din mulțimea de figuranți care alcătuiesc fundalul romanului, se desprinde imaginea memorabilă a lui Vlad. Vlad-Vovcic, „negustor de mașini furate din Germania”. Spiritul machiavelic și cameleonismul intrinsec al acestui soi de basarabeni capătă dimensiuni grotești prin comportamentul acestui personaj. La Brașov vorbind o română impecabilă, pornit spre Chișinău, Vlad deja din mersul trenului saltă într-o metamorfoză tipică generației anilor '90. Din Vlad devine imediat Vovcic. Își schimbă în primul rând limbajul. Nu că ar vorbi în grai neoș moldovenesc, el vorbește o păsărească, un amestec de grai moldovenesc și rusisme, parțial naturalizate de legitățile lexicului românesc. E firesc deci să nu mai răspundă la numele Vlad. Subit devine Vovcic („Menea Vovcic zavut, moi drug, și nu Vlad. (...) Poati cî la Brașov și eram Vlad, dar nu și-aici!”). Autorul reușește să creeze o tipologie umană cu minimum de recuzită naratorială. Impresionantă este scena din vagonul restaurant, din care, după o bătaie bună, Anton deduce că „Vlad e un hoț cu acte în regulă și că, probabil, poliția e pe urmele sale și de aia fuge la Chișinău și nu că și-ar fi vândut mașina, deși probabil că și-a vândut și mașina. Și așa, în timp ce după-amiezile bătea pragurile organizațiilor patriotice pentru a le se plânge cum mai sunt oprimați românii basarabeni de către ruși.”

Obediența cea de toate zilele a esticului. Martin devine un bun prilej pentru autor de a pune în evidență obediența unui popor estic, care jumătate de secol i-a așteptat pe americani să-l elibereze de comuniști. Obediența față de americani nu poate fi depășită și nu va fi depășită încă mult timp de-acu înainte. Interesul exacerbant al femeilor pentru Martin este argumentul indubitabil al lingușelii cvasitotale. Emotive, sentimentale, instinctuale, în cele din urmă – ele nu mai așteaptă să fie cucerite. I se dau, nu fără luptă pentru întâietate. Nu vom găsi un personaj în roman care nu s-ar gudura în fața lui Martin, iar gestul vorbește de la sine.

Chișinău: împreunarea estului cu vestul. Dacă spațiul românesc este văzut cu ochiul critic al naratorului și al lui Anton, Chișinăul și Basarabia sunt privite, dar neînțelese, prin optica suprarealismului și absurdului situațiilor. Anton și Martin află Chișinăul în plină campanie electorală, iar cel mai patriot este Iurie Roșca, pe care Anton îl susține „cu ambele mâini”... Chișinăul trăiește în plin teatru al absurdului. Suspiciunea, turnătoriile, urmărirea sunt în voia lor: „În preajma Casei Presei, observă Anton, toată lumea se holba la toată lumea”. Obsesia basarabeanului în acea perioadă era corectitudinea limbii. Confrații veniți de peste Prut îi taxau imediat pentru orice greșală, indiferent de unde s-ar afla. Liviu Druguș, bunăoară, angajat la Moldova Suverană, stabilește cu de la sine putere cine are și cine nu are dreptul să se numească român. „Nu există patriot în Chișinău care să nu fie agramat”, zice el, de aceea e bine ca aceștia să se mulțumească cu numele de moldoveni. „Care unire, bă? Să mă unesc cu un semidoct?”, se întreabă arogant ziaristul. Obsesia unității este atât de mare încât și cea mai mică deviere de accent sau intonație constituie argument pentru impunerea diferenței. A unei diferențe percepute de lumea personajelor lui Dumitru Crudu ca fiind umilitoare.

Romanul unei istorii fără sfârșit. Naratorul din romanul *Un american la Chișinău* își întrerupe brusc firul istoriei prin crearea unui suspans fără soluție: dispare Martin. Nu e de găsit nicăieri. Se poate că l-a răpit Vlad-Vovcic, fiindcă pusese ochiul pe el încă de la Brașov. Anton, care prin rolul său de călăuză se face responsabil de soarta lui Martin, trebuie să se întoarcă în România, de unde presupunem că va fi nevoit să revină pentru a-l găsi. Dumitru Crudu tranșează istoria cu un satâr, lăsând subiectul într-o deschidere maximă să-i curgă către imaginația cititorului toată limfa narativă... Și asta din chiar punctul cel mai de vârf. Ne putem aștepta, prin urmare, ca autorul să aplice alifiile necesare și să purceadă la scrierea unui alt roman, care va relua probabil istoria „nedezlegată” a celor doi condrumeți... Un nou roman, la nivel nou al scriiturii.

**Referințe și note bibliografice:**

1. Cernat Paul, *Picaresc pe axa Brașov-Chișinău* // România literară, nr. 30, 2013; [http://www.romlit.ro/picaresc\\_pe\\_axa\\_braov-chiinu](http://www.romlit.ro/picaresc_pe_axa_braov-chiinu)
2. Ciobanu Mircea V., *Falsul american al lui Dumitru Crudu*, <http://www.jc.md/ruperea-randurilor-falsul-american-al-lui-dumitru-crudu/>
3. Crudu Dumitru, *Un american la Chișinău*, București: Casa de pariuri literare, 2013, 317 p.
4. Stănilă Moni, *Un american la Chișinău*, [http://tiuk.reea.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2693](http://tiuk.reea.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2693)

LIDIA CARMEN PIRCA  
Colegiul Național „Octavian Goga”, Sibiu

MAESTRUL ȘI „DEMONUL” APOCRIF.  
RECENZIE LA ROMANUL  
*MAESTRUL DIN PETERSBURG*  
DE J. M. COETZEE

ABSTRACT

*The Master of Petersburg* by J.M. Coetzee is the novel in which the „Master” Dostoyevsky becomes our contemporary and invites us to become co-participants in the investigation of a mysterious murder which took place in Petersburg and whose protagonist is his step-son, Pavel Isaev. The father takes a while to discover his son and at the same time he discovers himself, both personalities ending up defining nihilism in the style of Nietzsche.

The narrative style adopted by the South-African writer is a complex one, synthesizing in a postmodern, original manner the styles characteristic of Dostoyevsky, notably the dialogism, and then prominent themes such as parricide, madness, love and death.

**Keywords:** life, truth, diary pages, murder.

Fascinat și devorat de personalitatea marelui scriitor Fiodor Mihailovici Dostoievski, John Maxwell Coetzee, laureat al Premiului Nobel pentru Literatură (2003), scrie romanul *Maestrul din Petersburg*, inspirându-se dintr-un capitol apocrif din *Demonii*. „Maestrul” Dostoievski devine contemporanul nostru și ne invită să devenim coparticipanți în investigarea unei crime misterioase, desfășurată în Petersburg, al cărei pion este fiul său vitreg, Pavel Isaev.

Ațiunea debutează în octombrie 1869, când protagonistul, „un bărbat de vârstă mijlocie, bărbos și adus de spate, cu o frunte înaltă și sprâncene groase”, blazat și epileptic, ajunge în Petersburg, chemat printr-o scrisoare ce îi aducea vestea tragică a *sinuciderii* fiului vitreg.

Descinderea în camera închiriată de Pavel este o poposire în sufletul labirintic al defunctului, cu care maestrul vrea să comunice post-mortem, mângâind lucrurile părăsite, mirosind lenjeria patului, „gândind: duhul lui pătrunde în mine”. Analizele introspec-

tive devin căi de comunicare cu fiul plecat, forme de prăbușire, de sus, în abisul ființei. Informații importante despre fiul dispărut, maestrul află de la gazda acestuia, o femeie simplă, Anna Sergheievna, cu care va avea o târzie aventură erotică, și de la fiica ei, micuța Matriona, care îi oferă cu naivitate multe amintiri, culese cu sete și sigilate bine, într-o casetă a memoriei ce nu vrea să le mai piardă niciodată. Trăind secvențial anumite momente din viața fiului său, maestrul redescoperă cu adevărat personalitatea lui Pavel, iar la zece zile de la dispariția acestuia, tatăl își dorește să fie el „mort, anulat, anihilat”.

În plan spiritual are loc o identificare până la substituire cu Pavel, „erau aceeași persoană... un gând, Pavel gândindu-l în el, el gândindu-l în Pavel”. Cât timp maestrul trăia și se gândea la fiul său, trăia și acesta. Este vorba de o luptă înverșunată cu realitatea tragică, pe care uneori ne este foarte greu să o acceptăm. *Costumul alb* constituie ecoul tangibil al fiului vitreg. Portretul tânărului nu este realizat în culori luminoase. Tatăl rememorează cu mânie copilăria acestuia, subliniind că numai inadaptarea sa l-a adus „la marginea societății studentești” din Petersburg, construind în el un luptător pentru „fericire egală”, un luptător care alunecă spre nihilism, prin susținerea ideilor lui Serghei Naciaev, al cărui nume amintește de Neaceae, cunoscut nihilist rus al secolului al XIX-lea, (Dostoievski ar fi făcut parte în tinerețe din rândurile unor grupuri radicale nihiliste). Încercarea de reconciliere cu fiul vitreg îl determină pe maestru să refacă în sens invers traseul existențial și să investigheze legăturile lui Pavel cu mișcarea anarhistă, clandestină „Răzbunarea poporului”, care i-a adus sfârșitul.

Se dezvoltă un sentiment de culpă la nivel psihanalitic, dictat de conștiința că tatăl supraviețuiește fiului și afirmă utopic: „Eu sunt cel care a murit, dar moartea și-a ratat sosirea... sunt azvârlit în afara timpului omenesc”.

Viața a fost deșartă pentru Pavel, devine fără sens pentru scriitorul care descoperă cu stupeoare o altă identitate a fiului, pentru ca ambele personalități să definească nihilismul în manieră nietzscheană: tatăl să fie principiul pasiv, melancolic, dominat de sentimentul golului interior, iar fiul, principiul agresiv, caracterizat de sentimentul înstrăinării, revoltat, orgolios.

Pierderea conștiinței de sine, debusolarea în direcții sufletești dictate de frământări interioare, izolarea în temnița camerei locuită cândva de Pavel, alunecarea dintr-un eu prea bine cunoscut într-unul enigmatic, îl fac pe maestru să încurce planul real cu planul oniric, generând o multiplicitate internă. Întâlnirile dintre tată și fiu sunt orchestrate de vis, de multiple simboluri: *fântâna, apa, noaptea, boască uriașă, costumul alb, „o poartă între el și fiul său închisă de șapte ori cu drugi de fier”, întorcerea la increat, oul*, cu semnificații complexe, toate acestea favorizând introspectarea spiritului în procesul cunoașterii sinelui. Ia naștere astfel, dialogismul, interacțiunea dintre eu și celălalt, care este proiecția în alt plan spiritual pentru „eu”. Eroul inițiază un dialog cu fiul său fără a fi un simplu purtător de gânduri și idei al acestuia, „un dialog” transmis prin intermediul paginilor de jurnal care cer să fie completate. Prin intermediul discuțiilor cu Anna Sergheievna descoperă o nouă poziție ontologică ce îi permite să își expună viziunea asupra existenței, a omenirii în care trăiește. Maestrul tinde să se camufleze în voluptatea autoflagelatoare a invocării fiului dispărut, provocându-și o suferință prin care îi cere penitență. Comportamentul în nihilism certifică descoperirea lipsei de sens a existenței,

pierderea valorilor, angoasa existențială, negarea propriei morți: „Moartea lui Pavel nu aparține lui Pavel – asta e doar un șiretlic lingvistic... Moartea lui Pavel e moartea lui”.

Întrerupt în rătăcirea sa de cerșetorul pe care îl găzduiește dintr-un impuls de generozitate în camera lui Pavel, maestrul află că este vorba de o crimă. Cerșetorul travestit este la rândul său asasinat după această vizită, iar în acest moment diegeza se complică, dobândind accente polițiste. Lista neagră, descoperită la poliție printre hârtiile lui Pavel, certifică evidența legăturii cu gruparea anarhistă „Răzbunarea Poporului”, dar maestrul ajunge să bănuiască faptul că el fusese tot timpul prada. Motivul travestitului menține și imaginea falsă sub care se afișează Naciaev, revoluționarul care va exercita și asupra tatălui un magnetism inexplicabil, atrăgându-l în lupta sa pentru libertate.

Acumulările de evenimente, răsturnările bruște de situație, realitatea politică rusească dinaintea revoluției, jocul uluitor al substituțiilor generează crizele epileptice, halucinațiile, alunecarea spre nebunie a eroului. Erosul apare ca o primă formă de purificare, la care se adaugă în final actul creației. În brațele Annei Sergheievna, eroul trăiește o dragoste târzie, încearcă o eliberare dintr-o realitate care devine din ce în ce mai amenințătoare, iar soluția salvatoare pare a fi nașterea unui nou mântuitor, a unui nou Pavel împăcat cu sine, menit, de fapt, să aducă liniștea în sufletele celor doi bărbați rătăciți.

Ecourile freudiene se fac auzite în momentul în care tatăl citește povestirile fiului și paginile de jurnal, refăcând din cioburi o biografie prea nedrept curmată. Atunci, maestrul realizează că fiul vitreg nu l-a îndrăgit niciodată, l-a considerat un ratat, alcoolic și afemeiat. Conștiința datoriei neîmplinite îi dictează o identificare cu fiul dispărut, de aceea nu mai dorește să se întoarcă la Dreada, să se despartă de costumul alb, ci doar să continue „revoluția” care i-a sacrificat fiul prin actul scrisului.

Formula narativă adoptată de scriitorul sud-african este una complexă care sintetizează într-o manieră postmodernă, originală, formulele dostoievskiene, în primul rând, dialogismul, apoi teme consacrate ca paricidul, nebunia, erosul, moartea. Autenticitatea derivă din împletirea biografiei protagonistului cu ficțiunea (colaborarea cu grupările radicale nihilite, soția sa pe nume Annia este prezentă aluziv în roman). Calchierea tipologiilor umane și chiar preluarea unor personaje (Matriona și Stavroghin), căutarea adevărului vieții în rătăcirea prin labirintul subteran al beciurilor, al adâncurilor subpământene din Petersburg, toate acestea reface decorul întunecat și decadent al lumii dostoievskiene, magnetizând cititorul ca în plasa unui păianjen din care nu se poate elibera decât după lectura ultimei pagini.