

SUMAR:

ESEU

MIHAI CIMPOI. Eminescu și Leopardi

ALEXANDRU BURLACU. Vladimir Beșleagă: drama zborului frânt (I)

NICOLAE BILEȚCHI. Romanul basarabean între imperativele afirmării și restricțiile integrării (I)

NICOLAE LEAHU. Condiția poetului și a poeziei

TEORIE LITERARĂ

ANATOL GAVRILOV. Compoziția romanescă în concepția lui G. Ibrăileanu

ALIONA GRATI. Structuri dialogice în *Craii de Curtea-Veche*

VASILE CUCERESCU. Comedia urbană joyciană: Biblie și vodevil

DORINA ROMAN. Sistemul tragic faulknerian (I)

CRISTINA GROSSU-CHIRIAC. Elemente ale teatrului antic în piesa *Ușa verde* de Gerlind Reinshagen

CAROLINA DODU-SAVCA. Elemente de topografiere intergenerică a eseului.

GALINA ANIȚOI. Tranziția și personajul inadaptat în proza românească interbelică

NATALIA ROȘIORU-GRĂU. „Rinocerizarea” *tinerei generații*: adevăr și mistificare

TATIANA POTÂNG. Romanul românesc interbelic: modernizarea strategiilor narative

TERMINOLOGIE

ION PLĂMĂDEALĂ. Expresionismul

ISTORIA LITERATURII

ELENA CARTALEANU. Imaginea străinului în cronicile moldovenești din secolul XVI

LILIA PORUBIN. *Poetul* lui Leon Donici: Luceafăr și Narcis

LUMINIȚA BUȘCANEANU. Symbolism. Spectacolul culorii și fenomenul dandy

RALUCA AURORA MATEȘ. Muntele care se ascunde privirilor

NINA CORCINSCHI. Limbajul figurativ în publicistica lui Nicolae Dabija. Tropii și funcțiile lor

FOLCLORISTICĂ ȘI ETNOLOGIE

VICTOR CIRIMPEI. Reminiscențe de credințe vechi la românii din stînga Nistrului

MARIA TROFIMOV. Manuscrisul culegerii lui Gh. V. Madan *Cântece de Codru*

PRO DIDACTICA

ALA ȘCHIOPU. Lectura: cât, când, pentru ce?

NICULINA VELEA. Conversația euristică, model de descoperire a noilor cunoștințe

Redactor-șef:
Alexandru BURLACU

Redactori-șefi adjuncți:
Tatiana CARTALEANU
Anatol GAVRILOV

Colegiul de redacție: Ana BANTOȘ, Nicolae BĂIEȘU, Nicolae BILEȚCHI, Mihai CIMPOI, Theodor CODREANU (Huși), Mihail DOLGAN, Aliona GRATI, Dan MĂNUCĂ (Iași), Sergiu PAVLICENCU, Sava PÂNZARU, Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara), Andrei ȚURCANU.

Procesare computerizată: Vlad CARAMAN

Adresa colegiului de redacție: MD. 2069, Chișinău, str. Ion Creangă, nr. 1, biroul 308.
Tel/Fax: 022-741615.
E-mail, creangalitrom@yahoo.it

Volum recenzat, aprobat și recomandat de Senatul Universității Pedagogice de Stat "Ion Creangă"

CZU 80/81:821.0:378.4(478)(082)
M61
ISBN 9975-921-97-3

Mihai Cimpoi Eminescu și Leopardi

Eminescu și Leopardi se întâlnesc în modul stoic de a respinge existența.

Stoicismul lor apare diferit, după cum constată pe bună dreptate Rosa Del Conte.

Conștiința singurătății ființei și a faptului că ea servește o cauză străină o găsim la ambii poeți.

Eminescu: „Nu trăiți voi, ci un altul vă inspiră – el trăiește, / El cu gura voastră râde, el se-ncântă, el șoptește, / Căci a voastre vieți cu toate sunt ca undele ce curg, / Vecinic este numai râul: râul este Demiurg, / Nu simțiți c-amorul vostru e-un amor străin? Nebun! / Nu simțiți că-n proaste lucruri voi vedeți numai minuni? Nu vedeți c-acea iubire serv-o cauză din natură?” (*Scrisoarea IV*).

Leopardi: „Nobil, natura è quella / Che solleva s’ardisce / Gli occhi mortali incontra / Al comun fato, e che can franca lingua, / Nulla al ver detraendo, / Confessa mal che ci fu dato in sorte, / E il basso stato e frate”.

Reacția stoică față de existență este nuanțată la Eminescu de conștiința budistă de întoarcere eliberatoare la o non existență care nu înseamnă *nimicul*, ci *eternul* care există dintotdeauna așa cum este. La Leopardi e o reacție raționalistă. Această diferență de viziune se explică prin modul diferit de a reacționa la limitele existenței al Dacului eminescian și al lui Brutus leopardian.

Dacul dorește „intrarea în vecinicul repaos” spre a scăpa de chinul și durerea „ce simțirea-mi a-mpietrit-o” („poate-oi uita durerea-mi și voi putea să mor”), dar și dispariția fără urmă în „stingerea eternă” și revenirea la esența eternă, la acel punct inițial când „Unul erau toate și totul era una”.

„Suflet ales e-acela / ce-a-și ridica-ndrăznește / privirea împotriva / destinului comun și adevărul / fără-a-l știrbi-l rostește, / mărturisind ce loc mărunț pe lume / ne-a fost sortit și cât amor și jale” (*Ginestra sau floarea deșertului*, trad. Eta Boeriu).

În autoblasfemia sa negativistă Dacul exaltă principiul divin atotputernic dar și se îngrozește, după cum observă Rosa Del Conte. Detașarea de existență aduce împăcarea cu această lucrare tainică a Zeului singur care „a stat” înainte de a fi zeii.

Dispariția pe care și-o dorește e expresia simbiotică a respingerii ordinii lumii și a împăcării cu ea, din moment ce ascultă de principiul divin ce-o instaurează, de principiul autoritar al eternității.

Un astfel de „nu” spune existenței Brutus al lui Leopardi. Raționamentul leopardian, sever, consecvent, rigid dă refuzului „accentul inconfundabil al impasibilității stoice”: „Conștiința faptului că omul e singur, indiferent Naturii, care are privilegiul să ignore durerea pentru că nu a ajuns însă la autoconștiință, este și a lui Brutus. Și a lui este și certitudinea că omul slujește aici o cauză ce nu este a sa, instrument orb al unei naturi care nici măcar nu s-a îngrijit să-i justifice

existența: „abbietta parte siamo noi delle cose...” – Cu toate acestea, atunci când cel curajos, care s-a opus fără teamă jocului orb al soartei – Cuerra mortale, eterna, o fato indegno, teco il prode querregia di cerede inesperto... va simți zădărnicia acelei lupte, el își va mai exprima energia eroică într-o supremă afirmare a libertății și cea care ar trebui să fie o „înfrângere va coincide în fapt cu victoria hotărârii sale autonome” (Rosa Del Conte, *op. cit.*, p. 72).

Refuzul ține de voința omului, care învinge de fapt prin această hotărâre imposibila Natură.

Sunt două mari probleme legate de raporturile dintre opera celor doi poeți.

Problema numărul unu este în ce constau similitudinile și diferențele.

Cea de-a doua este găsirea unui răspuns mai limpede la întrebarea dacă Eminescu a cunoscut opera lui Leopardi. Toți criticii (cu excepția lui Murărașu, care nu a adus dovezi convingătoare) au spus: *NU*. Astăzi am descoperit două dovezi clare, astfel încât putem spune: *DA*. Studiul nostru vine, astfel, cu o descoperire fundamentală în acest sens.

Care sunt locurile comune ale studiului comparat a operei eminesciene și operei leopardiene?

Premisa-cheie, care justifică apropierea și deosebirea, este faptul că ei sunt structural niște „romantici” și niște „pesimiști” care dau expresie „durerii universale”, singurătății, raporturilor simpatetice / antitetice Om-Natură și tuturor marilor teme, motive și simboluri ce țin de romantism. Simbioza între acesta din urmă și clasicism (cultul antichității, vechimii, ceasurilor aurale, protoistorice ale omenirii) este atestată de asemenea și la un poet și la altul.

Analiza se face cu preponderență în această ramă a similitudinilor tipologice, categoriale (adică prin categoriile romantice și clasiciste) și a nuanțelor deosebitoare.

Modelul îl găsim, bunăoară, în conferința profesoarei universitare Anita Belciugățeanu *Actualitatea lui Giacomo Leopardi*.

Cele două lumi poetice – leopordiană și eminesciană – se înrudesesc prin evocările înflăcărâte ale iluziilor pierdute și ale amintirilor din trecut, precum și prin multe elemente filosofice și estetice. Omul, nefericit în fața naturii, apare în poemele lui Eminescu *Când amintirile* și *Singurătate* („Aducerile aminte pe suflet cad în picuri, / Redeșteptând în față-mi trecutele nimicuri”) și în *Canto Notturmo di un pastore errante nell Asia* („Tu sai tu certo a qual suo amore / Rida la primavera, / Achi qiovi l’ardore, e che procacci / Il verno co’suoi ghiacci” – „Tu știi cui îi surâde primăvara, / pe cine îndrăgește / și cui i-ajută-n toiul iernii gerul / și vara-albastru cerul”, trad. Eta Boieriu).

Motivele patriotice din *All’Italia* și *Scrisoarea III* sunt foarte asemănătoare. Elogiul predecesorilor din *Palinodia a Gino Capponi* și *Epigonii* vorbesc iarăși de o asemănare tematică evidentă. Sentimentul panic al naturii îl găsim deopotrivă în *Alla Primavera* și *Scrisoarea IV*.

Ceea ce îi desparte pe cei doi poeți e, în opinia cercetătoarei, „concepția și fondul pesimismului”. Pesimismul lui Eminescu ar fi mai teoretic, plecând de la o concepție universală; pesimismul leopordian e mai legat de experiența personală: „Pe când la Eminescu experiența vieții e ceva *trăit* (subl. în text – n.n.), câte odată

într-o atmosferă paradisiacă, la Leopardi e doar ceva *dorit* și plăsmuit de sufletul său atât de sensibil și dornic de bucuriile vieții pe care vitregia sorții nu i le hărăzise” (Anita Belciugățeanu, *Actualitatea lui Giacomo Leopardi*, București, 1937, p. 22-23).

Pesimismul leopardian se înalță la *Weltschmerz*-ul romantic, fiind „mai profund, mai constructiv și mai personal”. Eminescu se transpune ușor în lumea iluziilor, Leopardi rămâne în lumea pământească. „Concepția poetului Eminescu asupra naturii, fiind mai cosmică, e mai impersonală. Lipsește, la el, cadrul intim plin de duioșie, în timp ce la Leopardi nota aceasta intimistă, de duioșie și gingășie e foarte originală.

Sunt constatări greu de acceptat. Analizele de felul acesta sunt dovada mai degrabă a *similitudinilor clare*, deosebiri apărând foarte dubioase. De exemplu, constatarea că luna e mai prietenoasă, la poetul recanează.

Perspectivile exegetice de azi nu mai pot considera pesimismul așa cum era conceput în secolul al XIX-lea sau în prima jumătate a secolului al XX-lea.

Cei doi poeți sunt *congeneri* și *congeniali* în temeiul *intensității viziunii existențiale*.

Ei dau expresie unui univers poetic *ontologizat* la extrem și cultivă o mitopo(i)etică *ontologizată*.

Viața este identică morții; aceasta din urmă e trăită cu aceeași intensitate ca și cea dintâi; sau e trăită chiar cu mai multă intensitate.

Iată cum e concepută de Eminescu neînvinzabilitatea în poemul de tinerețe *Moarte, înger cu-aripi negre*: „Moarte, ești măsura vremii. După pași ți se măsoară / Bucăți-le eternității. Cu cât lucruri mai alene / Cu-atât veacur’le-s mai lungi. Fără tine secolii nu-s. / Cum urmează-a tale fapte astfel vremile s-urmară. / Pietre de mormânt sunt toate a istoriei hotară, / Tu trăiești, *nu noi*. În tine-i vieții răsărire și apus”.

La Leopardi am văzut că totul înclină spre moarte, inclusiv dragostea („Tanto alla morte inclina / D’amor la disciplina”).

Deosebirea apare în felul de a raporta viața: Eminescu o vede ca viață în care „e răsărire și apus”; Leopardi o concepe ca pe o ultimă rațiune și trăiește acest sens al ei mai cu seamă în planul contingentului, ceea ce nu înseamnă că nu o proiectează și în planul absolutului.

Prima paralelă mai extinsă, nuanțată și argumentată aparține Corei Valescu (revista *Ritmul vremii*, Anul IV, nr. 1 ianuarie 1928). Sub semnul dăruirii cu geniu și nefericire, ei se întâlnesc laolaltă, dar pe căi diferite, Eminescu fiind bardul inspirat al pesimismului, iar Leopardi teoreticianul său. Poetul italian nu-și anihilează personalitatea chiar dacă afirmă zădărnici speranțelor, în timp ce poetul român își înstrăinează și își neagă eul. Legea pesimismului integral Leopardi o induce ca „un cugetător metodic”, atingând disperarea lirică a lui Eminescu prin punctul de vedere cosmic. Pesimismul leopardian e ură; cel eminescian e iubire dureroasă, aceasta transformându-se în revoltă împotriva vieții și naturii, „urmă a calamității universale”. Leopardi detestă natura, care e o mamă vitregă a omului, în timp ce Eminescu o iubește, căci îl face să uite efemeritatea vieții. Diferit e modul de a privi dragostea: este împerecheată cu moartea la Leopardi; este un „izvor

consolator” la Eminescu (op. cit., p. 12). Aceste distingeri generale sunt în continuare ilustrate prin demonstrarea apropiierilor tematice și motivice dintre *Risorgimento* și *S-a dus amorul*, dintre *Aspasia* și *Mortua est*, dintre *Sopra il monumento di Dante* și *Scrisoarea III*, dintre poeziile patriotice și poeziile filosofice care exprimă viziunea asupra răului („metafizic” la Eminescu, „existentțial” la Leopardi) ale celor doi.

În studiul *Critica științifică și Eminescu* (1894-1895) Mihail Dragomirescu ia în dezbateră caracterul particular al *melancoliei* manifestat la mai mulți poeți, referindu-se și la Eminescu și Leopardi: „Artiștii sunt niște individualități unice. Fiecare dintre ei are niște calități esențiale, originare pe care le deosebim prin *simțuri*, iar nu printr-un act al înțelegerii *analitice*: pentru exprimarea lor nu e posibil să găsim cuvinte adecvate. Melancolic e și Heine, și Lenau, și Leopardi, și Eminescu, - dar esența fiecăruia e *particularitatea acestei melancolii*: după această particularitate deosebim pe un imitator al lui Heine de un imitator al lui Eminescu” (Mihail Dragomirescu, *Eminescu*, col. „Eminesciana” Ed. Junimea, Iași, 1976, p. 107-108).

În studiul *Eminescu* apărut în 1934 poetul român e considerat ca autor al unei sinteze dintre două elemente contradictorii: unul *repulsiv* generat de zădărnicia tuturor eforturilor umane și de prăbușirea oricărei vieți în neant și altul *atrăgător* al frumuseților naturii.

Pesimismul lui Teognis este „apoftegmatic și discursiv”, al lui Horațiu este „epicureian”, al lui Musset e „retoric”, al lui Vigny este „intelectualizat și rigid”, al lui Leopardi e „discursiv și rigid”, al lui Lenau e „abrupt și relativ”, în timp ce pesimismul lui Eminescu „este mistic și încântător”.

O asemenea scară de diferențe este stabilită și în cazul „farmecului naturii”: „plastic și olimpiant” la Horațiu și Virgiliu „larg și luminos”, dar „retoric și manierat” la Hugo, „contemplativ fără suavitate” la Leopardi, „rigid și maladiu” la Lenau, „larg și luminos, dar fără cea mai mică retorică” la Eminescu.

Microstudiul pesimismului, continuat de critic și cu altă ocazie (în *Metoda istorică și metoda estetică în literatură*, 1912), conturează următoarea concluzie privind esența diferită a pesimismelor: „Pesimismul lui Eminescu nu e rigid și exclusiv ca al lui Vigny. Comparați rigiditatea statică a lui *Moise* cu fluiditatea dinamică și cumpănită a *Luceafărului* lui Eminescu. Și câtă distanță între durerea mai mult reală decât estetică, mai mult patriotică decât universală, din cea mai frumoasă și mai echilibrată poezie a lui Leopardi *A l'Italia* și între *Scrisoarea I* a lui Eminescu. Și ce poemă din Lenau, cu asprul lui lapidarism, poate fi comparată cu această scrisoare și cu celelalte ale poetului nostru? Pesimismul lui Eminescu nu e discursiv, nu e explicativ, el e intuitiv. El e o viziune adâncă și duioasă în sânul existenței: „Toate-s praf... Lumea-i cum este – și ca dânsa suntem noi” (op. cit., p. 156-157).

Pesimismul eminescian merge mai adânc în inima omenească decât a tuturor celorlalți poeți pesimiști ai umanității, farmecul naturii cu care „a împreunat” acest pesimism nefiind și el mai prejos de al nici unui alt poet.

Un studiu de pionierat privind *analogiile* dintre Eminescu și Leopardi, înțelese ca niște *coincidențe*, semnează basarabeanul Nicanor Rusu în revista

Însemnări ieșene (1939, IV, nr. 10). Recurge la termenul „coincidențe” din prudență, deoarece timpul nu i-a permis să facă cercetările necesare spre a stabili dacă Eminescu l-a cunoscut pe Leopardi sau nu. Demonstrația se face, firește, în temeiul concepției triste comune, a „pesimismului” caracteristic celor doi, care explică cultul trecutului și tratarea satirică a prezentului. Înaintașii sunt admirați pentru idealurile lor înalte în *Epigonii* și *Ad Angelo Mai*. Invectiva prezentului se poate găsi în *Scrisoarea III* și *Pallinodia*, iar goana după fericire și sentimentul zădărniciiei vieții în *Scrisoarea I* și *Al conte Carlo Pepoli*. Caducitatea vieții omenești în comparație cu eternitatea naturii se întâlnește în *Revedere* și *Il tramonto della luna* (la Eminescu: „Numai omu-i schimbător / Pe pământ rătăcitor. / Iar noi locului ne ținem. / Cum am fost așa rămânem: / Marea și cu râurile, / Lumea cu pustiurile, / Luna și cu soarele, / Codrul cu izvoarele”; la Leopardi: „Voi, collinette e piagge, / Caduto lo splendor che all’ occidente / Inargentava della notte il velo, / Orfane ancor gran tempo / Non resterete, ch   dall’altra parte / Tosto vedrete il cielo / Imbiancar novamente, e sorger l’alba: / Alla qual pascia sequitando il sole, / E folgorando intorno / Con sue fiamme possenti, / Di lucidi torrenti / Inonder   con voi gli eterei campi. / Ma la vita mortel, poi che la bella / Giovinezza spari, non si colora / D’altra luce giammai, n   d’ altra aurora” – „Voi, șesuri și coline, / c  nd va s   piar   lic  rul ce-n v  luri / de-argint   mbrac   noaptea și eterul, / nu ve  i r  m  ne-orfane / prea lung r  stimp, c  ci de cealalt   parte / curând vedea-ve  i cerul / albind și zorii-n revărsat de ziuă, urma lor pe cer măritul soare / străfulgerând văzduhul / și inund  nd din zare / colină de colină / și șesul cu torente de lumină. / Ci via  ta noastră, vai, se veștejeș  te / când tinereș  ta moare și nu-i licăr, / nici auroră să-i mai dea culoare” (trad. Eta Boeriu). Multe coincidențe există și în felul în care cei doi poeți înțeleg dragostea și atotputernicia ei (  n *Ce-e amorul* și *Il pensiero dominante*), pun  nd-o sub semnul idealității: „  n mod obișnuit, se știe că atât Eminescu c  t și Leopardi nu iubesc o anumită femeie, ci femeia. Fiecare a întrezărit în mintea lui un ideal pe care ei sunt siguri că nu-l vor   nt  lni aici pe pământ. Dar de multe ori li se întâmplă să fie înșelați crez  nd că descopăr în vreun chip oarecare prototipul lor din lumea ideilor. Fiind repede dezamăgiți, o caută în trecut cum s-a făcut și cu celelalte aspirații ale lor”. Exemplificările se fac prin *Scrisoarea IV* și *Alla sua donna* (*  nsemn  ri ieșene*, 1939, IV, nr. 10, p. 86).

O lucrare specială consacră raporturilor dintre Eminescu și Leopardi, văzute sub aspectul *afinităților elective* și deosebirilor de nuanță publică, Iosif Cheie-Pantea (Bucureș  ti, Ed. Minerva, 1980).

Aspectul invocat aproape cu exclusivitate în abordarea afinităților dintre Eminescu și Leopardi fiind *pesimismul*, autorul d   dovadă de precizări importante, f  c  nd trimiteri la cercetările în domeniu semnate de M. Milliond (*Le Pessimisme et les Pessimistes*), E. Caro (*Le Pessimisme au XIX-e siècle. Leopardi, Schopenhauer, Hartmann*), James Sully (*Le Pessimisme*), Filippo Masci (*Pessimismo, prelezione al corso di filosofia morale*, Miquel de Unamuno, *Le sentiment tragique de la vie*, M. Porena (*il pessimismo di G. Leopardi*), S. Timponaro (*il pensiero del Leopardi*), G. de Lorenzo (*Leopardi e Schopenhauer*).

Accentele analizei se pun pe o înțelegere a *pesimismului* ca o categorie ontologică, ca sistem de g  ndire (la Leopardi) și ca viziune tragică a existenței („ca

viziune cosmică și o manifestare obiectivă a răului”, cum definește Galletti). Pesimismul poetic nu trebuie confundat cu pesimismul teoretic.

Opera lui Eminescu și Leopardi ilustrează doctrina autentic pesimistă că răul precumpănește asupra binelui și că *a nu fi* este preferabil lui *a fi* (capitolul *Dialectica istoriei*). Moartea civilizațiilor nu înseamnă, însă, la ei, anularea progresului: „la morte serve alla vita”, spune într-un loc Leopardi.

Sunt analizate mai apoi „Cazul Eminescu” și „Cazul Leopardi” raportate la înțelegerea „condiției geniului”. Cei doi poeți sunt în această privință absolut schopenhauerieni. Geniul este un spirit superior care are o facultate excepțională de a cunoaște și a contempla, într-o detașare completă de contingent. Or, cunoașterea aduce conștiința acută a suferinței și răului ca principiu suprem al existenței, produs de *voința de a trăi*. Leopardi distinge între *viață* și *existență*, cea dintâi implicând o trăire intensă a senzațiilor și valorilor. În *La Zibaldone* indivizii sunt împărțiți în două categorii: unii au mai mult suflet decât trup, alții au trup fără a avea mult spirit.

Geniul împărtășește, la amândoi poeții, o condiție tragică având o „moarte perpetuă”, pe care o determină neaderența la o existență limitată, necorespunzătoare aspirațiilor lui.

Prin *Luceafărul*, Eminescu materializează în mod strălucit ideea lui Leopardi despre puterea operelor de geniu de a transforma suferința în izvor de luminoasă consolare pentru cititorul care, descoperind în ele „lo stesso spettacolo della nullo” se simte, totuși, îmbogățit sufletește. Aceasta e încheierea capitolului „Condiția geniului” (*op. cit.*, p. 105).

Un alt capitol, *Nostalgia stării de natură*, supune analizei cuplul leopardian natură-rațiune. Leopardi respinge orice formă de societate (înafară de „civilită mezzana” din antichitate); Eminescu respinge tot ce adulterează natura și admite tot ce este conform ei. Amândoi se gândesc la un „om natural” rousseauist și la un stat natural.

Nostalgia trecutului se leagă, la poetul român și italian, de vocația romantică a infinitului. „Trecerea de la material la spiritual, de la natură la rațiune este o caracteristică generală a artei moderne, atât pentru Leopardi, cât și pentru Eminescu, ea demonstrează în același timp declinul poeziei” (p. 152).

Eminescu și Leopardi sunt niște poeți „antici”, cu vocație clasică; opera lor se nutrește din clasicismul neîndepărtat de natură: „Pe acest fond deci, al vocației clasice convertită într-o tulburătoare modernitate, poezia leopardiană găsește în opera liricului român o veritabilă replică și corespondență; în spiritul mai larg al condiției latine cei doi mari artiști ai cuvântului se întâlnesc astfel într-o fraternitate ideală” (p. 163).

În ultimul capitol, care vine după cele două consemnate mai sus, *Trecutul – o dimensiune istorică și spirituală* și *Vocația clasică* și *Dincolo de romantism*, se menționează că „amara reflecție asupra condiției umane” anticipează, în cazul lui Leopardi, tezele existențialismului și filosofiei moderne în general. Gândirea (rațiunea) reprezintă puterea care-l înnobilează pe om în raport cu existența, dar generează și conștiința finitudinii sale, existența lovindu-se mereu de limitele morții: „Nu e vorba de accepția banală a morții, atât de des întâlnită în poezia

romantică, ci de semnificația ei ontologică, pe care Leopardi o subliniază în *Cantico del gollo silvestre*”.

Este la cei doi poeți o perspectivă *mediată* asupra absurdului care, la Ionescu, Beckett, Adamov, apare *i-mediată*, în absența conștiinței și o mediază.

Lucrarea lui Iosif Cheie-Pantea este cea mai solidă cercetare românească a „afinităților electivă” dintre Eminescu și Leopardi.

Comparațiile cu Leopardi sunt frecvente și în monumentală monografie a lui George Călinescu despre opera lui Eminescu, apărută în 1934-1936, modificată structural în 1947, completată și reeditată de mai multe ori în perioada postbelică (1969-1970; 1976; 1999, aceasta din urmă e o ediție academică îngrijită de Ileana Mihăilă, care reproduce toate textele omise).

Referindu-se la ataraxia apolinică pe care o propune în finalul *Luceafărului*, Călinescu afirmă că această încheiere pesimistă ar avea un vădit caracter leopardian. Se grăbește, însă, să distingă anumite nuanțe: „La Leopardi, e drept, incapacitatea de a lua parte la viața Cosmului oprește pe poet într-o seacă mândrie a conștiinței. Dar Eminescu e departe de această ataraxie lucidă. În sufletul lui se clatină lin pădurile și suspină apele. El are, ca și păcurarul din *Miorița*, o viziune a Totului, Nirvana, „ein ewig sich bewogender Tod”, cum o numește într-o însemnare, fiind anularea eurilor concrete, nu însă neantul. Moarte e gândită ca o regresie pe scara regnurilor arătate în cercul isiac, ca o revegetalizare și remineralizare” (G. Călinescu, *Opere*, vol. 13, București, 1971, p. 116).

Analizând poeziile în care idilicul se face din ce în ce mai introspectiv și apare simțul neantului usucă tot ce e crud senzual, criticul întrevide o analogie cu Leopardi: „Frazele se mișcă goale, într-o sinceritate desăvârșită, fără nici o voință de poezie, așa cum numai la Leopardi le întâlnim” (*op. cit.*, p. 438).

Antiteza între lumea așa cum este și așa cum e visată din *Scrisoarea II* e de asemenea considerată leopardiană (*op. cit.*, p. 473).

Renunțarea la rime îi amintește criticului de practica leopardiană: „Așa face (urmând o veche tradiție) Leopardi, ca să păstreze meditațiilor lor toată gravitatea” (*op. cit.*, p. 617).

Ne întoarcem acum la problema dacă Eminescu a cunoscut opera lui Leopardi. Spuneam că constatarea tranșantă a istoricilor literari români, bazată și pe faptul că George Călinescu nu semnalează nici o atestare documentară în monumentală sa exegeză a fost: „Eminescu nu a cunoscut opera lui Leopardi”. Eleonora Cărcăleanu și Iosif Cheie-Pantea reconfirmă această constatare. Doar D. Murărașu afirmă că a cunoscut-o aducând ca dovezi similitudini de strofă și procedee (octava leopardiană e folosită în *Fata în grădina de aur*).

Citind atent publicistica lui și textele germane pe care le-a transcris sau le-a utilizat ca surse de inspirație, am descoperit dovezi documentare clare (sunt două) că *Eminescu a cunoscut opera lui Leopardi*, cel puțin în traduceri germane sau prin intermediul lui Schopenhauer.

Dan Petrovanu semnală, într-un articol intitulat *Eminescu și Geibel de la Romanze vom Eefenbrunnem la Făt-Frumos din tei și Povestea teiului* și publicat în Revista de istorie și teorie literară (vol. 32, nr. 1, 1989, p. 58-60), că Eminescu a

copiat 5 poezii ale lui Emanuel Geibel fără să indice autorul și fără să precizeze sursa care putea fi o ediție de poezie.

Cercetătorul Helmuth Frisch a descoperit publicația din care a extras Eminescu cele 5 poezii. Este vorba de BFEU, menționată într-o scrisoare către Iacob Negruzzi (din 16 septembrie 1870), în care se plângea de șovinismul din presa germană, generat de războiul din 1870. Supărarea nu-l împiedică pe Eminescu să transcrie poeziile lui Emanuel Geibel, printre care se număra și imnul triumfal *Pe 3 septembrie*, elogiata în recenzia lui Rudolf Gottschall publicată în BFEU nr. 49, 30.XI.1871, p. 769-773 și în alte publicații, citite de Eminescu (BAZ, Daheim ș.a.): „Mene Tekel” (Avertisment misterios)

Eminescu consultă recenzia lui Rudolf Gott intitulată *Emanuel Geibel als politisches Lyriker* la volumul *Heroldrufe. Ältere und neuere Zeitgedichte von Emanuel Geibel. Zweite Auflag* (Stuttgart, Cotta. 1871. 8 ther. 5 Ngr.), în care se notează: „Două dintre cele mai frumoase poezii ale culegerii nu sunt dedicate patriei germane, ci Italiei și Franței; prima, în trohei de 8 picioare care curg cu putere și mândrie, este un imn care nu sună atât de elegiac și fără speranță precum canzonele, dedicate patriei sale de către Leopardi, ci care, către sfârșit, ia un avânt profetic care culminează într-o comparație dezvoltată, care avertizează ca un tablou independent: „Dar nu! Încă mai trăiește speranța, deși ascunsă adânc în durere. / Nu cunoști cântecul durerii amare a Penelopei? Ca tine, care ești mai presus decât ceilalți și ea a fost mult pețită. / Iar ceata de străini prăpădi obraznic splendoarea casei. / douăzeci de ani a împletit lâna purpurie, plângând pe tron. / Douăzeci de ani și-a crescut cu suspine temătoare, scumpu-i fiu, / Douăzeci de ani a rămas fidelă soțului său și durerii, / Așteptând, sperând, trimițând mesageri – iar vezi. Odiseu al ei veni. / Vai de pețitorii obraznici când s-a apropiat mersul răzbnătorului, / Când puternicul său arc a răsunat de săgeți amare ale morții! / De pe coloanele și șapa se prelingea sângele roșu al îndrăzneților, / Și o îngrozitoare sărbătoare a răzbunării fu împlinită în Itaca. / Cunoști acest cântec, Italie? Ascultă-l și așteaptă cu curaj, / Precum s-a înghesuit și ceata de pețitori în casa ta nobilă. / Pe fiii tăi crește-i, printre lacrimi, de dimineață până seara, ca ei să ajungi bărbați! / Plângi și speră! Vine ceasul, când și Odiseul tău se apropie” (Helmuth Frisch, *Sursele germane ale creației eminesciene*, București, 2000, p. 152).

Într-un articol publicistic din *Timpul* (26 august 1880) Eminescu comentează un foileton al lui Jules Claretie care e îngrijorat de faptul că pesimismul schopenhauerian seduce pe pariziene, ca și opera lui Alexandre Dumas-fiul. Foiletonistul francez polemiza cu cartea lui E.M. Caro *Le pessimisme au XIX-e siècle. Leopardi – Schopenhauer – Hartmann* apariția căreia făcea să se acorde credit filosofului german și în Franța.

Eminescu întâlnea deci și în acest foileton numele lui Leopardi. El preciza că traducerea cărții *Aforisme pentru înțelepciunea în viață* e făcută în România și de un român. Este vorba de Titu Maiorescu. De menționat că și versiunea în franceză aparține lui D. Cantacuzin, de asemenea de origine română. Urmează o constatare polemică a lui Eminescu, menită a-i lua apărarea autorului *Lumii ca reprezentare și voință* prin a-i avertiza pe cei jigniți la citirea cărților lui că până la urmă se vor împăca cu multe din adevărurile pesimiste ale filosofului.

Eminescu protestează asupra abuzului de citate luate ad libitum („Se povestește bunăoară că Marius ar fi fost provocat la duel de un duce teuton: „Dacă vrei să mori numaidecât, spânzură-te!” iar fi răspuns Marius. Asemenea i se atribuie lui Cezar o purtare analogă când Antoniu i-ar fi cerut lupta personală. „E vro comparație între noi?”, răspunse Cezar. „Eu, murind, pierd lumea, al cărei stăpân am devenit; tu, murind, nu pierzi nimic. Nu primesc”), precizând: „Citându-se numai pasaje dintr-o argumentare strânsă se aruncă o lumină piezișă asupra unui autor și i se falsifică ideile. Multe din opiniile autorului pot fi controversate; chestiunea e ca să i se răstoarne argumentele, ceea ce e mult mai greu decât a face haz de lucruri cari, rupte din context, se par ciudate la prima vedere” (M. Eminescu, *Opere*, ediția națională, vol. XI, publicistică, București, 1984, p. 313).

Intuițiile marilor critici, poeți și traducători români s-au îndreptat către o suprapunere a chipurilor lor, stimulată nu doar de asemănarea destinelor, structurilor sufletești, personalităților lirice și intelectuale, ci și de un mod de a-i înțelege ca expresii organice ale *prototipului romantic*. Ei sunt modelul desăvârșit al visătorului care-și sfarmă fruntea palidă de zidurile insurmontabile ale existenței. Acest impact dramatic (tragic) le acutizează sensibilitatea și conștiința că sunt o parte infinitezimală în fața infinitelor sisteme care compun lumea: eul lor este uimit de micimea sa, „simțind-o în profunzime și privind-o în întregime se confundă aproape cu nimicul, se pierde cu gândul în imensitatea lucrurilor și se află rătăcit în vastitatea de neconceput a existenței” („Quando egli considerand-o la pluralità dé mondi, si sente essere infinitesima parte di un globo che'è minima parte d'uno dege' infiniti sistemi che compogno il mondo, e in quasi considerazione stupisce della sua piccolezza, e profondamente sentendola l'intendamente riguardandola, si confonde quasi col nulla, e perde quasi se stesso nel pensiero dell' immensità delle cose, e si trova come smarrito nella vastità incomprendibile dell' esistenza...” (Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*, con introduzione e cura di Walter Binni con la collaborazioni di Enrico Ghidetti, volume primo, Firenze, Sansoni Editore, 1969, vol. II, p. 793).

Tot așa de înfiorat în fața nemarginilor universului, care vor genera mai apoi senzația nimicului, este magul călător în stele al lui Eminescu, dintr-un poem de tinerețe.

Eminescu și Leopardi se confundă într-o unică înfățișare prototipică. Ei nu apar nici măcar într-o relație de alteritate; sunt identici astfel încât fiecare dintre ei apare ca *substituentul* celuilalt. Închipuindu-l pe Eminescu, ți-l închipui, de fapt, pe Leopardi. Adunând trăsăturile unuia, poți contura portretul celuilalt. Sunt îngemănați, ca frații daci Sarmis și Brigbelu într-un poem eminescian, sunt identificabili ca într-o altă poezie eminesciană după principiul budist *Ta twam asi* („Tu ești el”). (Să ne amintim că într-o însemnare manuscrisă Eminescu zicea că se identifică mereu cu fratele său Ilie, mort de tânăr).

Eminescu și Leopardi intră într-un fel de proiecții holografice: după oricare „parte” a unuia poți reconstitui „întregul celuilalt” (nu numai al lui propriu).

Astfel procedează Duiliu Zamfirescu în *Versuri heterometre albe lui Leopardi*: portretul liric al poetului italian este realizat cu trăsăturile poetului român. Ca printr-o operație de dezvoltare chimică, redă tonurile și laturile

negativului eminescian pentru a obține imaginea inversată a subiectului sub chipul lui Leopardi.

Pentru a sugera că poetul recanatează este „a durerii imagine” se recurge la atât de eminescianul „tânăr cu palida frunte”. La Eminescu, după cum scria Călinescu, sunt foarte frecvente reprezentarea cadavrului frumos și a ființei vii cu aspect cadaveric. Apar, astfel „îngerul *palid cu priviri curate*”, fruntea îngerului-geniu înconjurată de raze palide, fruntea sau fața iubitei albă „ca de ceară”; ea are de obicei „ochi mari”, Luceafărul (Hyperion) transformat în „tânăr voievod” este „un mort frumos cu ochii vii”.

În viziunea simpatetică a lui Duiliu Zamfirescu, Leopardi este „un tânăr cu palidă frunte”, cu „ochi mari” (sintagmă de asemenea eminesciană), pe care suferințele întins-au „zăbranic de ceață”: „Ca aerul munților, limpede, / Adânc, ca a nopților stele, / Tu ești a durerii imagine, / O, tânăr cu palidă frunte. / Pe ochii tăi, mari, suferințele / Întins-au zăbranic de ceață, / Sub care întorsu-s-au, singure, / Spre tine privirile tale”.

Duiliu Zamfirescu va utiliza și „negură” cu foarte sugestive conotații eminesciene: în afară de sensul propriu de „ceață deasă”, apare semnificația de amintire, trecut („negurile gândirii”; „negura de vremi”) și de neant („al negurii repaos”; „negura eternă”). „Splendoarea” e frecventă atât la Eminescu, cât și la Leopardi, iar „raza din stinsul luceafărul” este o expresie indiscutabil eminesciană: „Văzut-ai acolo imagina / Atâtor splendori îngropate / Încât de atunci închinatu-ți-ai / Trecutului toată viața. / Cum vine prin dese negure / O rază din stinsul luceafăr, / Și timidă luptă cu spațiul, / De lumea de azi doritoare; / Pornit-a scânteia iubirii / Și-n tine aprinsă-a tot farmecul / Amorului fără speranță”. Iubitele fantomatice leopardiene nu vor semăna cu duioasa „icoană din suflet” („Lasă-mi numai timp... ca icoana ta să ne pătrundă adânc în suflet, spune un personaj din proza eminesciană): „Atunci ai crezut că-n Aspasia / Natura pusese răsunset / Din mersul armonios al zorilor / Spre caldă viață a zilei: / Și iar ai crezut că în Silvia / Pusese poetica umbră / Din geana luminii ce tremură / În lungul crepuscul al serii. / Dar nu era nimeni să semene / Duiasei icoane din suflet”. Și în finalul poeziei luna care *plutește* deasupra pădurii, deși poartă epitetul leopardian „patetică”, e de asemenea o reminiscență eminesciană: „De-abia dacă floarea pustiului, / *Ginestra*, cu galbene ramuri, / Mișcând pe a clipelor aripă, / Ușor adie peste tine; / De-abia dacă luna patetică, / Plutind pe deasupra pădurii, / Venea din trecut să te mângâie, / O, tânăr cu palidă frunte”.

Mutatis mutandis, modelul liric eminescian poate fi un substituent al modelului liric leopardian și viceversa. Oglinzile paralele ale exegeților reflectă o imagine unică. Un vers sau mai multe versuri aparte conține atât universul unuia, cât și universul celuilalt, într-o proiecție holografică surprinzătoare. Bunăoară, finalul din eminesciana *Cu pânzele atârinate*, pare un rezumat al întregii filosofii negativiste-raționaliste leopardiene: „În cerc întotdeauna / Urmăm al nostru mers. / Un crez adânc pătrunde-va / De-a pururi omenirea / Că undeva, undeva / E fericirea; / Și toți aleargă după ea: / N-o află nicăierea”. Sau toate reflecțiile amare ale lui Andrei Mureșanu din poemul cu același titlu din care cităm: „Căci numai

răul are puterea de-a trăi. / Chiar fapta cea mai bună duce la rău. Ea este / Pământ care hrănește sămânța celor rele”.

Tot astfel, ne duc la Eminescu care concepe dragostea în simbioză cu moartea și vorbește despre „învățarea de a muri” („Nu credeam să învăț a muri vrodată” – *Odă în metru antic*) versurile lui Leopardi „Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte / Ingenerò la sorte” și „Osa ferroe veleno / Meditar lungamente, / E nell’indotta mente / La gentilezza del morir comprendò (*Amore e Morte*).

Constatarea noastră finală este că, indiferent de similitudini și diferențe, Eminescu și Leopardi seamănă ca doi aștri cu aceeași strălucire și volum, situați în galaxii și ele asemănătoare.

Duiliu Zamfirescu, neentuziasmat de *Dialogurile* leopardiene, citește mai apoi *Ginestra*, în care întrezărește o personificare și o amestecare a fizicului și metafizicului *à tout bout de champ*. Această simbioză „capătă o rotunjitură și o estetică de convingere nespusă”. „Descrierea, notează scriitorul român, ia niște ținte de lavă; comparația când aseamănă pe oameni față de puterile naturei, de vulcan, cu un popor de furnici pe care ar cădea un măr prea copt din copac și l-ar strivi, e frapantă și face să reiasă neputința omenească cu cruzimea unui geniu stors de suferință fizică” (Duiliu Zamfirescu, *Opere*, ed. îngrijită de Al. Săndulescu, vol. VII, Ed. Minerva, București, 1985, p. 207).

Leopardiene sunt în unele poezii ale lui Duiliu Zamfirescu accentele puse pe „depărtare”, imaginar și idealitate, pe „grecitate” (observată de Croce) îmbinată cu senzualitatea: „Pe brațele rotunde și umerii ei plini / O primăvară-ntreagă ninsese flori de crini, / Plăpânda rotunjire a sânuirilor lunii / O dase-ntreg Olympul din zorile luminii...” Parfumul de flori poate fi găsit atât la Leopardi cât și la Duiliu Zamfirescu.

Influența esențială trebuie văzută, însă, în *mecanismul (auto)mistificării erotice*, precum îl numește exact Ioan Adam, al idealității compensatorii și al contrastului dintre *făptură* și *idee*, între *serafic* și *ideal*, între *real* și *ideal*, pe care-l remarcă Leopardi: „Vegheggia / Il piagato mortal, quindi la figlia / Della sua mente, l’amorosa idea, / che gran parte d’Olimpo in sé racchiudo, (...) / Or quiesta egli non già, ma quella, ancora / Nei corporali amplessi, inchina et ama” – „Contemplă / rănit de moarte-ndrăgostitul chipul / făpturi zămislite-n gând, idea / ce-ascunde-n sânul ei Olympul însuși (...) / Și nu pe ea, pe cealaltă-o iubește, / ei i se-nchină când o strânge-n brațe” (trad. Eta Boeriu).

Contactul cu Leopardi aduce în poezia lui Duiliu Zamfirescu o anumită seninătate clasică, „eroică” (în special în *Versuri heterometre*), o „atitudine existențială” nu doar „o contaminare imagistică”: „Preocupat de trecere, așa cum ne-o confirmă toate metaforele obsedante ale liricii sale: *râul* (izvorul), îndeobște un styx terestru, *marea*, *luna*, *fumul*, *călătorul*, *luntrea* (ades funerară), Zamfirescu e sensibil la melancolia solitarului de la Recanati, la dorul lui de dizolvare în Marele Tot” (Ioan Adam, *Oglinda și modelele, ideologia literară a lui Duiliu Zamfirescu*, Ed. 100 + 1 GRAMAR, București, 2001, p. 73). Proiectele zamfiresciene se modifică în spiritul contactului cu lirica lui Leopardi. În prim-planul viziunii reapar opoziția trecut-prezent, umanitatea prezentată *sub specie mortis*, fundalul cosmic, solitudinea, contrastul dintre contingent și transcendent,

relația om superior/Lume. Romanul *Lydda* este, după cum constată cu justete Ioan Adam, o replică la *Dialogul Naturii cu un Islandez* și *Dialogul Naturii cu un suflet*, dar și în egală măsură la *Luceafărul* eminescian: „Premisa reușitei, sugerează romancierul-eseist, nu e claustrarea orgolioasă, ci trăirea paroxistică a clipei, scufundarea în „Acum”, în prezent, în care și Eminescu vedea „o patrie a vieții” (*Ibidem*, p. 79).

Lui Duiliu Zamfirescu îi datorăm și prima semnalare serioasă a similitudinilor dintre Leopardi și Eminescu, pe care o face în conferința *Deetafizica cuvintelor*, ținută la Academia Română în 1911.

„Puterea-străbătătoare” a lui Leopardi nu constă în imagini care nici nu prea există, ci într-o „exasperare sufletească de pură origine intelectuală” și în „o infinită superioritate de elocuțiune, pe care o dă deprinderea zilnică și abstracțiunile” (Duiliu Zamfirescu, *Metafizica cuvintelor*, în *Opere*, ed. îngrijită de Ioan Adam și Georgeta Adam, vol. IV, partea I, Ed. Minerva, București, 1987, p. 78). În *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* nu vorbește un poet de mizeriile personale, ci un judecător sculat dintre oameni care își ia de martor *solinga, eterna peregrina* și cheamă la răspundere natura care ne –a născut pentru a muri și a suferi.

Eminescu este „o rudă apropiată” cu Leopardi, acești poeți neavând sisteme filosofice, ci un singur izvor la care se adapă: *nefericirea* (*l'indelicita* la poetul italian, *nemângâierea* la poetul român). Amândoi trec atât de Schopenhauer (unul neputându-l cunoaște, altul având o structură organică străină de vreun sistem rece de filosofie”), de Kant și Platon pentru a ajunge la Căkyamuni = Sakya-Muni și dincolo de acesta, atingând „vastele depărtări ale sufletului omenesc”. „Nu spune oare Leopardi, se întreabă autorul conferinței, că niciodată nu s-a simțit mai aproape de lacrimi decât atunci când s-a simțit aproape de a iubi?” (*Ibidem*, p. 79).

Scopul conferinței nu este paralelismul dintre pesimismul leopardian și cel eminescian, ci „întrăurirea metafizicii asupra elocuțiunii poetice”. Prima asemănare izbitoră este prezența lunii cu accente patetice ca o adevărată „muză universală”.

Luna este cântată la Eminescu fie în nota lui Leopardi, „cu smerenia cea mai adâncă” și în nota sa personală, cu voluptate muzicală deosebită. „Lumea de imagini de cea mai mare frumusețe, ușoară și elegantă” se îmbină la Eminescu cu „cercetarea abstracțiunilor”.

I. LUMEA ARTISTICĂ, PERSONAJE, TEHNICI NARATIVE

Un scriitor se impune în conștiința noastră prin lumea lui artistică, prin personajele lui. Lumea artistică și personajele lui Vladimir Beșleagă sunt oarecum stranii, total diferite de alte lumi și alte personaje ale prozatorilor basarabeni. De unde și nedumeririle firești: Ce e cu acest scriitor atât de puțin liric, dificil și tragic într-o proză lirică sau baladesc-mioritică? Ce e cu acest scriitor care ne-a dat o galerie întreagă de suciți, inadaptabili, învinși? Sau poate Isai nu este un învins? un ratat? Pentru ce aceste strategii și tehnici narrative neobișnuit de complexe pentru cititorul de romane clasice, tradiționale? Această structură cu nenumărate puneri în abis? Acest stil permanent contorsionat? fără măsură, eleganță, cu înflorituri baroce? Ce e cu orășenizatul Filimon, ce e cu alți protagoniști din romanele lui Beșleagă? Toate personajele lui au ceva comun, sunt genetic înrudite sunt niște introvertiți și reflexivi, trăind în subteranele timpului istoric.

Este oarecum neobișnuit și dificil, în contextul euforiilor și utopiilor anilor '60 ai secolului trecut, când U.R.S.S. se luase la întrecere cu America, să înțelegem această lume bizară, centrată pe existența mărunță, banală, cu drame subiective ale cunoașterii și revelării unor adevăruri care nu mai puteau fi escamotate. Fără o cunoaștere elementară a istoriei societății și a regimului totalitar, a background-ului epocii, al anilor '60-'80, este aproape imposibilă o înțelegere adecvată și o percepție justă a operei lui Beșleagă, a unei lumi de ciudați și suciți.

Ion Simuț într-un articol despre *Vârful ierarhiei în proza basarabească* (*România literară*, 2005, nr. 20, 25-31 mai), în cunoscutul său stil virulent, în contra direcției *gândirii noastre academice*, conchide cu multă competență: „În complexitatea sintactică a frazei narrative, Vladimir Beșleagă concurează cu D. R. Popescu, N. Breban sau Aug. Buzura. E parcă mai apropiat de cel dintâi, în caracterul difuz și oral al exprimării, în amestecul de timpuri și senzații, având în comun, fără îndoială, o origine faulkneriană. Sensurile multiple ale narativității creează complexitate la toată nivelurile (sintactic, psihologic, existențial, moral). Dinamica sensurilor e susținută de densitatea verbală, repudierea adjectivului, mișcarea asociativă în două-trei planuri, jocul suprapunerilor dintre prezent și trecut, investigația de profunzime a unei conștiințe morale răscolită de reacții negative față de o greșită înțelegere socială a individului ultragiatic”.

Beșleagă este unul dintre puținii scriitori basarabeni care se integrează firesc în proza românească, cel puțin cu două romane. În acest sens, revizionistul de la *România literară* remarcă: „Dificil la lectură pentru că e dificil ca scriitură, elaborat cu efort apreciabil și cu voință de concentrare a intensităților afective, *Zbor frânt* e un roman de virtuozitate narativă, cu o bună tehnică a analizei psihologice”. Și distinge cu exactitate: „**Ionicul basarabean** (aici și în continuare sublinierile ne aparțin – A.B.) **nu are un exemplu mai bun decât, poate, un alt roman al aceluiași autor: *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa***

cale a cunoașterii de sine (de acesta îmi rezerv plăcerea să mă ocup separat altă dată). *Zbor frânt* este, din punctul meu de vedere, unul dintre primele patru-cinci romane care pot reprezenta convingător literatura basarabeană afară. Mihai Cimpoi l-a selectat în antologia sa de șapte romane din literatura basarabeană a secolului XX...”.

În opinia criticului de la *România literară* „...Vladimir Beșleagă este cel mai important prozator basarabean al secolului XX, mai important pentru că e modern, mai tehnic și mai complex decât Ion Druță sau decât oricare alt scriitor al provinciei noastre de est”. Romanul lui Beșleagă este unul experimental și se sincronizează cu noul roman francez, lucru despre care va reflecta, mult mai târziu, scriitorul însuși. Desigur, *Zbor frânt* este, din perspectiva zilei de astăzi, un roman vulnerabil, cu mici neadevăruri sau minciuni cu care Beșleagă a încercat pe ici, pe colo să raționalizeze *pe ai noștri*, de pe *malul nostru*. Nu întâmplător a fost tratat ca o operă despre război, iar protagonistul văzut ca cercetaș. Și spațiul acordat acestei viziuni pare a fi covârșitor. Dar numai la prima vedere, căci motivele *pățaniei* lui Isai sunt mult mai profunde și intime, decât apar ele în critica timpului fascinată mai cu seamă de aparențe, decât de esențe. Altfel spus, *gândirea captivă*, operând cu concepte oficiale, are o totală afazie la valorile etern-umane, iar în limbajul de lemn al epocii acestea sunt calificate prin aberantul *umanism abstract*. Miza prozei despre război, în sistemul de convenții al canonului romanului istoric, o constituie, cum ar spune N. Manolescu, evenimentul, cronica, fresca, preponderența moralului asupra psihologicului, continuitatea, tipicitatea. Dar nimic din acestea în romanul lui Beșleagă.

Complexitatea tehnicilor narative e condiționată în cazul lui Beșleagă nu atât de un mimetism artistic, cât de o intuiție exactă - dacă e să ne referim la contextul social-politic - a microcosmosului uman, a sufletelor unor învinși, ratați, dezrădăcinați, nefericiți și suferinzi. Numai raportat la epoca redactării, romanul lui Beșleagă devine mai limpede în structura lui intimă, mai ușor accesibil în explicarea performanțelor tehnice, în (re)ontologizarea discursului narativ și a imaginii societății în derivă.

Chiar în fața unui râu, ce e paradoxal, lumea nu e concepută în devenire, în mișcare heraclitiană, ci ca o manifestare simultană a conținuturilor ei într-un anumit segment de timp. Prezentul, trecutul și viitorul în viziunea lui Beșleagă se interpătrund și se permanentizează *hic et nunc*. În plan narativ, discursul monologic e înlocuit cu comunicarea dialogică. Toate acestea fac farmecul noutății ființiale în romanul modern.

1.1. ZBORUL FRÂNT FAȚĂ ÎN FAȚĂ CU DOGMA

Conștiința schimbării a accelerat procesul de democratizare a literaturii române care, refuzând categoric dogmele realismului socialist și stilul proletcultist, redescoperă canonul modernist, iar metamorfoza romanului basarabean începe odată cu a doua jumătate a anilor '60 ai sec. XX și cuprinde, în termenii lui

Nicolae Manolescu, tipurile *doric* și *ionic*, în timp ce *corinticul* este aproape ca și cum inexistent, manifestat indecis doar în *Povestea cu cocoșul roșu* (1966) de Vasile Vasilache.

Zbor frânt (1966) alături de *Singur în fața dragostei* (1966) de Aureliu Busuioc, urmate mai apoi de *Disc* (1969) de George Meniuc și *Vămile* (1972) de Serafim Saka înfățișează foarte nesigur tipul de roman ionic, în literatura din Basarabia, se înțelege, cu întârziere de trei-patru decenii de la apariția romanelor semnate de Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Garabet Ibrăileanu, Anton Holban, Mircea Eliade, dar contemporane, de exemplu, cu *În absența stăpânilor* (1966) de Nicolae Breban, *Vestibul* (1967) de Alexandru Ivasiuc, *Absenții* (1970), *Fețele tăcerii* (1974) de Augustin Buzura etc., scrieri care preiau elemente și convenții ale romanului ionic afirmat și explorat plenar mai cu seamă în anii treizeci ai secolului trecut. Se pot da și alte mostre și din poezia șaizeciștilor, care într-o literatură cu o evoluție anormală revine la canonul modernist interbelic, la un soi de neo-modernism.

Dintre romanele lui Vladimir Beșleagă poate că doar *Zbor frânt* și *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale de cunoaștere de sine* sunt valoroase și cu adevărat reprezentative pentru proza basarabeană din secolul trecut. Sunt opere care trebuie concepute și interpretate dimpreună, paralel, ca o expresie artistică, oarecum confuză, în intuirea unei concepții asupra vieții și destinului istoric al neamului, o concepție artistică întrucâtva nepotrivită, chiar potrivnică celei oficiale, cu obsesia celor *trei nopți* (cenzura a fost totuși vigilentă!) din aceste romane care ilustrează, pe cât admitea/ respingea (cu voie de la partid) cenzura, tipul subversiv de roman, în bună măsură, *ionic*, dar, să recunoaștem, ușor asincron cu canonul postmodernist dominant în literatura occidentală din a doua jumătate a secolului XX. În acest sens sunt revelatoare destăinuirile scriitorului dintr-o anchetă (*De ce scriu? În ce cred? / Revistă de istorie și teorie literară*, 1987, nr. 3-4): „Adevăratul debut în literatură a venit... pe la treizeci de ani. Parcursesem o lungă perioadă de ucenicie, în care au încăput anii de studenție, cei de doctoratură (am lucrat la teza: Liviu Rebreanu și arta romanului), anii de ziaristică...”. Întârzierea romanului în forme depășite, Beșleagă le conștientizează cu luciditate: „**Am fost totdeauna un întârziat** și când zic așa am în vedere nu doar faptul că am cunoscut pe clasicii noștri abia pe la douăzeci și cinci de ani (atunci au fost editați), ci și pentru că tot ce am acumulat și asimilat – cultură lingvistică și literară – s-a depozitat în mine încet, greu, suprapunându-se peste nenumăratele și dureroasele experiențe ale vieții personale: tatăl judecat și condamnat la 20 de ani închisoare, mama secerată de o boală incurabilă. Loviturile destinului veneau să amplifice o rană mai veche, aceea pe care o aveam din tinerețe, când descopeream că nu numai eu unul sânt mut, ci întreg neamul meu este lipsit de frumoasa lui limbă literară, *fagure de miere* cum au numit-o Poetul. Pe atunci impostorii vremii dezlănțuiseră o adevărată vânătoare de... cuvinte, iar marii înaintași ai spiritualității noastre erau ținuți ca și sub lacăt...”.

1.2. DESPRE GENEZA ROMANULUI

Aproape nimic din scrierile de început ale lui Vladimir Beșleagă nu prevesteau metamorfozele narrative din romanul care l-a consacrat. În critica noastră s-a făcut mult caz despre anticiparea unor subiecte de roman în proza scurtă din volumașul *La fântâna Leahului* (1963). E drept, unele tehnici, se pot atesta în *Drumul visurilor*, *La fântâna Leahului*, *Glas de frunze*, dar acestea sunt utilizate cu inocență și simplitate dezarmantă. Copilăresc e și fondul propriu-zis al volumului, care alături de *Zbânțuila*(1959), *Vacanța mea*(1959), *Buftea*(1962), *Gălușca lui Ilușca*(1963), dar și *Vrei să zbori la lună?*(1964), cărți pentru copii mediocre, puternic marcate de spiritul timpului și care mai pot prezenta interes doar pentru un istoric literar.

Zbor frânt, redactat în trei luni, în aprilie-iunie 1965, apare în *Anno Domini* 1966, în contextul altor romane între care: *Povara bunătații noastre*(1961-1967) de Ion Druță, *Povestea cu cocoșul roșu*(1966) de Vasile Vasilache, *Singur în fața dragostei*(1966) de Aureliu Busuioc, *Podurile*(1966) de Ion Constantin Ciobanu, un roman mai puțin românesc, dar cu mare trecere în epocă. Explicația acestei rodnicii stă într-un complex de fenomene, favorizate de dezghețul hrușciovist, care venise cu întârziere și pe scurt timp, dar într-o lume totalitară, dominată de dogme, orice noutate e privită cu mare mefiență. Noutatea romanelor (desigur cu o anumită defazare temporală) e reductibilă, în ultimă instanță, la evitarea mai multor clișee, poncifuri ale literaturii oficiale, suprapopulată de personaje tipice, pozitive, pătrunse până în măduva oaselor de *optimismul istoric*.

Se pare că prima consemnare despre *geneza romanului* Vladimir Beșleagă (Revista *Moldova*, 1968, nr. 8. pag. 11) o face într-o anchetă: „Ca orice autor la apariția primei sale cărți (și eu consider *La fântâna Leahului* prima mea carte serioasă) se cuvenea să am o bucurie. Vai, n-am avut-o, poate de aceea că manuscrisul a zăbovit prea mult prin fel de fel de sertare sau că procesul de editare prea a durat mult... Din contra, am prins imediat ură pe ea. Așa că... **căutările mele s-au desfășurat sub semnul negării, distrugerii tuturor principiilor și dexterităților pe care mi le formasem, lucrând asupra acelor povestiri**”.

Reținem alte câteva specificări extrem de importante în înțelegerea efortului de radicalizare a scrisului său: „**Primul lucru pe care l-am neglijat a fost deprinderea de a ciocăni, de a cizela fiecare frază, fiecare cuvânt**. Am optat deci pentru spontan, pentru firesc. Simțeam că pot mai mult, dar nu îndrăzneam. Și iată că, intervenind anumite împrejurări de ordin biografic, pomenindu-mă într-o stare psihică de mare tensiune, am pornit la scrierea romanului *Zbor frânt* (care, de altfel, **are la bază un episod, un subiect la care revenisem în câteva rânduri cu ani în urmă, dar de realizarea căruia nu eram satisfăcut, bănuind, pe semne, în el surse mai bogate decât cele valorificate de mine**)”.

Subiectul romanului, ca și în alte cazuri, a fost probat într-o proză scurtă și de mai multe ori. E un episod conștientizat mult mai târziu. Într-un dialog cu Serafim Saka aflăm și alte detalii șocante despre modul în care a fost conceput *Zborul frânt*: „**N-am știut și nu m-am gândit niciodată să-l scriu**”

Romanul presupune o arhitectonică bine armonizată. Asupra construcției romanești, un novator al structurii, centrate pe **diferența dintre durata timpului**

cronologic și durata timpului psihologic cum e Beșleagă, s-a meditat cu siguranță îndelung. Și ne o spune fără să vrea, indirect, în următorul fragment: „A fost o idee schițată într-o povestire de vreo câteva pagini, pe care am pierdut-o. O dată, însă, fiind într-un moment de mare durere sufletească, am început să scriu ca să scap de ea. Ieșea sau nu ieșea, asta nu avea nici o importanță. Era un moment de descărcare a sufletului. Cam acesta a fost contextul psihologic interior. De multe ori nu importă subiectul pe care ți-l alegi, ci propria ta stare sufletească interioară, în care te afli în momentul scrisului. Cineva spunea, că un artist trebuie să-și dorească toate nenorocirile care pot exista în viața asta. E o idee crudă, dar ce să-i faci, asta e. **Uneori nenorocirile îl ocolesc pe om și atunci te pomenești că le cauți**”.

Este o sugestie la biografia sa de viață? Un semn că s-a *cumințit* scriitorul (în limbajul tranzitiv, naționalistul, unionistul) Beșleagă? Ideea cu *nenorocirile* (rămas pe drumuri fără mijloace de subzistență) trebuie înțeleasă în limbaj esopic? Luat la harță cu sistemul, cu cezura cum puteai spune ceva? Din aceste raționamente vin probabil și aserțiunile oarecum manierate: „Creația merge mână la mână, așa zice, se sincronizează cu durerea. Într-o atmosferă de calm, liniște sau, cum spuneau grecii – ataraxie, - nu se naște nimic de seamă, valoros. Și întrucât am făcut aici uz de erudiție, așa vrea să spun, că și Platon susținea o teză, potrivit căreia operele celor posedați vor avea parte de viață mai lungă, vor cuceri sufletele în timp și spațiu, ca să folosească un termen mai aproape nouă. Pe când scrierile calculate, reci, lipsite de frământările și zbuciumul vieții, au, dacă au, o viață scurtă”.

Refularea unei mari dureri a pus în mișcare subconștientul. Renunțarea deliberată la trecutul experienței sale stilistice nu a însemnat automat și lepădarea de trecutul său literar, acesta e metamorfozat, încorporat în prezentul romanesc. Psihologia de creație ne dă multe exemple foarte ciudate în acest sens. Corelația dintre emoțional și rațional în cazul dat este explicabilă. Cum ușor explicabile se fac chiar și unele reluări în roman a unor tehnici și strategii narative predilecte, cum ar fi tehnica punerii în abis, principiul teleologic, structura inelară etc. Oricum, prozatorul (după 16 ani de suplicii literare) are senzația că romanul a fost redactat într-o transă. Și e o idee firească, de altfel reluată obsesiv și mai târziu. Mai mult, Beșleagă nu recunoaște (se pare din anumite considerente deloc neglijabile într-un regim totalitar) nici *substratul biografic* al romanului, chiar ironizează ușor pe unii consăteni care au văzut în roman o operă mimetică, dar nu un roman de imaginație. Mult mai târziu aflăm detalii revelatorii în înțelegerea romanului oarecum dificil, foarte neobișnuit pentru cititorul basarabean.

Într-un alt interviu, acordat Antoninei Callo, prozatorul insistă asupra stării de inconștiență cu care a fost redactat *Zborul frânt*: „**A fost o carte, pe care nici eu însumi nu-mi dau seama cum am scris-o. A fost ca o revelație. Cred că așa ceva i se poate întâmpla unui autor o singură dată.** În orice caz, unuia ca mine. Deși, mai târziu, am putut descoperi în ea unele locuri mai puțin realizate. Însă fuziunea totală dintre idee, sau concept, și formă o face vie, vibrantă, de viață lungă”.

Pe parcursul anilor autorul revine nu o dată asupra genezei romanului, dezvăluind noi aspecte. În substanțialul interviu cu Andrei Hropotinschi (*Tiparele prozei moderne*), romancierul ne mai oferă alte câteva detalii: „În 1963 m-am

retras de la *Cultura Moldovei*, după ce am fost luat la armată pe trei luni de zile. M-am dus la mine în sat – mama era în viață, trăia și tatăl meu, și am început să lucrez la carte. Am lucrat câteva luni, dar în timpul acesta se îmbolnăvește mamă-mea. Am încercat să continuu lucrul la acea carte, dar n-am reușit. A venit în viața mea momentul acesta, boala mamei, foarte gravă și ... tragică până la sfârșit. Am început să umblu cu ea pe la spitale. S-a dovedit că boala este incurabilă. A fost o perioadă complicată, despre care îmi vine greu să-mi dau sama”. Starea de spirit e dezvoltată și nuanțată cu alte date elocvente: „În perioada aceea aveam **un subiect de povestire**, o mică povestire despre un băiat, care în timpul războiului, aflându-se pe malul Nistrului, unde s-a oprit frontul, a făcut câteva treceri la nemți, la inamic, și înapoi. Într-un fel s-a inclus în luptă, în acțiunile militare, în pregătirea operației de la Nistru. Episodul acesta îmi fusese relatat de o persoană concretă, o rudă de-a soției, un bărbat de acum cu familie. Era într-o toamnă ploioasă. Îmi povestea el despre tot felul de lucruri, și, ca printre altele, mi-a vorbit despre întâmplarea asta care, căzând în memoria mea, s-a dus în adâncuri. Pe urmă a apărut la suprafață. M-am agățat de ea și am scris o mică povestire. Apoi m-au preocupat alte subiecte. Și iată că în situația psihologică foarte grea, când maică-mea s-a stins din viață, am simțit că trebuie să aflu ieșire ca să nu mă desființez. Maică-mea a fost pentru mine și a rămas cel mai scump om de pe pământ. A fost un om de o rară puritate sufletească”.

Despre viteza și durata de timp în care a fost scris romanul aflăm tot aici: „În câteva săptămâni după moartea mamei am elaborat subiectul acestei cărți, și în trei luni a fost scrisă. Dintr-odată, cu foarte mici redactări. S-a cristalizat în mine uimitor de repede și clar”. Modelul de a lucra e ca a lui Rebreanu care își data manuscrisele: „Lucram în fiecare zi. Manuscrisele s-au păstrat, acolo sunt date toate zilele”. Cu privire la ușurința cu care a fost redactat manuscrisul, prozatorul ne mărturisește: „Cartea s-a născut, cum se zice, dintr-o răsuflare. Desigur că starea mea sufletească s-a răsfrânt în textura cărții, în pânza ei, în frazele ei, în totul. Acesta a fost momentul biografic...Dincolo de acest moment, cred că mai sânt mulți alți factori, care vin să lumineze faptul apariției ei. Eram la vârsta aceea când trebuia să încerc de ce sânt în stare și, uite, a coincis această pierdere a mamei cu apariția acestei cărți. Se justifică încă o dată adevărul *Meșterului Manole*, că pentru a realiza ceva frumos, superior în măsura în care-ți este dat, pentru a dura ceva, viața, firea, natura ne cere jertfe, niciodată și nimic nu ni se dă fără jertfă... Dacă n-ar fi fost acest moment al pierderii unui om atât de apropiat pentru mine, poate că aș fi scris o altă carte, aceea pe care o începusem, și ar fi fost altfel...Ca orice scriere, cartea mea cuprinde evenimentele oglindite, subiectul și acțiunea ei, are, deci, **așa zisa parte vizibilă**, adică ceea ce ne influențează prin ochi, prin imagini. Dar **e și ceva care este invizibil**, așa zisul **metafizic**, ceea ce este dincolo, **ceea ce constituie suflarea acestei cărți**, trăirea mesajului ei profund... Partea aceea văzută s-a adunat din observații de război, căci copilăria mea a coincis cu perioada aceea de război, foarte agitată, impresionantă”.

Este o afirmare a dreptului de a privi războiul și din alte perspective, nu numai dintr-o parte sau alta a tranșeelor, nu numai cu arma în mână, iar în contextul unor învinuiri de *umanism abstract*, prozatorul polemizează în surdină, pledând pentru

acel ceva care este invizibil, pentru ceea ce constituie suflarea cărții: „...În cartea mea eroul caută, umblă, se zbugiumă... **Plecările lui, trecerile erau îndreptate spre căutarea și găsirea fratelui său.** Probabil, aici s-au răsfârțat și propriile mele căutări, căutările mele din adolescență de a găsi frumusețea limbii, de a descoperi literatura înaintașilor, de a căuta pe frații mei, pe colegii, pe prietenii mei, cu care să mă adun și să fac ceva pe lumea asta... **De unul singur nu poți să faci nimic pe lume, trebuie să cauți pe ai tăi, cu care să mergi umăr la umăr**”.

Retorica și demagogia sistemului totalitar, bine însușită și jucată pe muchia ambiguităților, într-o altă lectură, toarnă apă la moara unei idei inocente, dar care undeva la Moscova era privită ca una foarte periculoasă (mai ales pe fundalul congresului *naționalist* din 1965 al scriitorilor din Moldova). Parcă timorat de eventuale consecințe, prozatorul se grăbește să dezminț careva bănuieli: „Deși cititorii din satul meu au făcut paralele între relațiile dintre tatăl meu și fratele lui cu cele dintre Isai și Ilie, eu nu de la asta am pornit. Accentul, după părerea mea, cade pe mărturisirea tatălui în fața fiului, care abia crește și căruia tatăl e dator să-i transmită experiența sa de viață, trăirea acelor vremi de foc, s-ă i-o toarne în suflet, ca fiul, crescând mare, să-l înțeleagă”. Beșleagă, mereu nemulțumit de receptarea romanului, adeseori deschide și închide anumite perspective orientând/dezorientând critica/ cenzura. O examinare mai atentă a interviurilor acordate pe parcursul anilor ne va pune în lumină mai mult semiotica romanului decât geneza lui.

1.3. O OPERĂ DESCHISĂ

În descifrarea mecanismului de simbolizare, în același interviu cu A. Hropotinschi, prozatorul vine și cu alte câteva explicații, dialogând sau polemizând în surdină cu o înțelegere greșită a romanului: „**Lucrarea nu pune o problemă strict militară**”, dar și evaziv: „**Ea se prezintă ca un fel de dialog între cele două lumi.** Dialog-dispută care continuă astăzi și va continua mereu: între lumea dreptății, lumea adevărului și lumea morții, lumea crimelor. Am căutat să exprim ceva și din tragedia poporului german, popor vechi cu un destin al lui și cu un rol însemnat în istorie. Nu am vrut să spun că acel ofițer ar fi fost un criminal totalmente, el a fost târât în război de sistemul capitalist mondial, care a vrut să se răfuiească cu bolșevismul, cu Rusia, cu Puterea Sovietică. M-am ferit de o prezentare schematică a personajelor. Am căutat să exprim destinul acestui băiat, al acestui copil în contextul confruntării dintre două mari forțe, forța Armatei Sovietice și forța fascismului care, deși în declin, dar se mai ținea încă. **Și prin destinul acestui băiat să vorbesc de destinul acestui pământ**”. Și pe loc și *sinceritățile bine cenzurate* ale prozatorului care lucrează, cum insistă până mai încoace, mai mult inconștient, mașinal, automat: „De altfel, **de lucrurile acestea nu mi-am dat sama atunci, acum îmi dau sama.** Atunci porneam de la o experiență de viață, din dorința de a exprima un adevăr al existenței. Și dacă într-o recenzie din *Literaturnaia gazeta* s-a menționat că ar fi o nuanță de bolnăvicios în această carte... Probabil, autorul acelei note avea dreptate. Nu este exclus. Pentru

că așa a fost situația, așa a fost contextul de creație, contextul biografic”. Câtă umilință, dar cât adevăr! În lupta cu cenzura laudă prostia. Din perspectiva zilei de azi multe lucruri apar într-o altă lumină și extrem de inventive sunt chiar explicațiile de sorginte muzicală.

La început romanul a fost intitulat *Țipătul lăstunilor*. Despre acest *țipăt* Beșleagă remarcă minuțios: „Titlul de lucru, cel notat în manuscris e *Țipătul lăstunilor*. După ce am prezentat manuscrisul la editură, după ce a fost făcută macheta, mi s-a cerut să scriu un mic cuvânt introductiv. L-am scris. Și în drum spre editură mi-a venit un gând că titlul este pretențios... țipător. Cuvântul *țipăt* mi se păru prea direct. Am găsit un alt titlu și editura l-a acceptat. Poate că nici acesta nu e prea fericit. Nu știu de ce, dar acești doi *R* în *zbor* și în *frânt* mi se părea că aduc o nuanță de aspru, de dur, pe când dincolo în *țipătul* și *lăstunilor* cei doi de *l* parecă nu exprimau esența, atmosfera cărții. Mi s-a întâmplat să schimb și titlurile altor cărți. Văd la bază și anumite considerațiuni lingvistice în schimbarea titlului *Zbor frânt*. De fapt, la prima ediție titlul a fost tradus în rusește *Poliot scvozi noci*. Aveam în vedere momentul când Isai se rupe din etichetele nemților și se aruncă în apa Nistrului ca să treacă pe malul lui. **Acest zbor poate să exprime însuși destinul acestui om.** *Țipătul lăstunilor* îmi părea mie un titlu prea poetic pentru o carte ca aceasta...”. Să recunoaștem, după *Noaptea a treia* (manuscris respins de cenzură), prozatorul vine cu elucubrațiile: „Azi văd aici o mulțime de argumente, de motivări de ordin lingvistic: sonor, simbolic, de tipologie. Asta, mă gândesc, m-a determinat să schimb titlul, deși în rusește a rămas așa, a fost tradus în lituaniană tot *Țipătul lăstunilor*”.

În aceeași cheie a funcționării mecanismului de simbolizare prozatorul reține: „Primele mele povestiri le consider încercări, începuturi. Acolo fraza era ciocănită, ajustată. Este o etapă absolut necesară pentru orice autor, dar numai o etapă. Am simțit că îmi scăpa momentul spontaneității, al liberei izbucniri, totul urma să fie supus unei logici, unei gramatici, unei reguli stricte într-o frază și lucrul acesta a început la un moment dat să mă împiedice, să mă încorseteze. Am ajuns la un moment când aceste obișnuințe ale mele, aceste tipare au început să mă strângă ca o încălțăminte prea strâmtă, ca o haină prea incomodă. Am simțit că e ceva în mine care se vrea exprimat liber, așa cum simt, așa cum vine din adâncul sufletului, din adâncul experienței mele. Am descoperit atunci că acel ceva se numește muzică, și nu altceva care trebuie inventat. Și în timpul elaborării cărții *Zbor frânt* am dat liberă cale a ceea ce se numește spontaneitate. Spontaneitatea, cred, este respectarea ritmului interior al vieții. Iar muzica, oare nu este ea expresia acestui ritm interior al vieții, al materiei până în adâncul adâncurilor ei?”.

Față în față cu dogma, Beșleagă apelează la muzică, un pretext salvator în definirea stării de creație: „Mi-amintesc un detaliu semnificativ: în timpul elaborării cărții ascultam muzică, discuri, în special Mozart, *Mica serenadă nocturnă*. O pierdusem pe mamă-mea și aveam nevoie de sprijin, de o înălțare, de momente de zbor, de organizare a ființei, a sufletului, care fusese dărâmat, care fusese așchiat, de adunare, de revenire la sfericul sufletului omenesc, lucru pe care-l putea face numai muzica... Mi s-a părut că muzica, spre deosebire de alte arte, este mai aproape de felul meu de a fi”.

În interviul cu Irina Nechit (*Nu putem ironiza sufletul, ci absența lui, Sfatul Țării*, 1992) Beșleagă, revenind la *Zbor frânt*, ca la o *operă deschisă*, aruncă o lumină nouă precizând că: „...acolo **s-au prefigurat multe din trăsăturile destinului nostru din trecut, din viitor și din prezent**. Am pornit de la un fapt real – de la un episod povestit de cineva, care în timpul războiului a avut câteva treceri pe sub apă, de la un mal la altul. Episodul acesta mi-a fost istorisit cu mulți ani înainte de a scrie eu romanul care, deși **cu ani în urmă putea fi citit ca o carte despre trecut, astăzi indică asupra prezentului și chiar a viitorului** – evenimentele recente ne-au demonstrat-o! Am surprins acolo o dominantă a destinului nostru având semnificația unui simbol – nu doar simbolul Transnistriei, rupte sau tăiate de la noul stat moldovenesc, ci și al Basarabiei, rupte de la Țară, și chiar al României, rupte de la lumea latină. **Asta și este menirea unei cărți: să aibă mai multe niveluri, să propage simboluri cu rezonanțe mult mai largi**”.

Structura deschisă a romanului este nuanțată într-un dialog cu Leo Butnaru (*A refuza și a rezista este ceva ce ține de vocație*) într-un mod tranșant: „Opera mea izbutită, sau mai reușită, sau mai împlinită ... este *Zbor frânt* (sau *Țipătul lăstunului*), pentru că această carte s-a născut dintr-o mare durere, fără ca eu ulterior să-mi pot explica totuși cum a apărut ea. Uite, nu știu. Încerc să rememorez, să refac traseul plăsmuirii ei, și nu reușesc. Astfel, sunt cărți care apar fără să le știe autorul și sunt altele elaborate, purtate îndelung. Eu începusem să lucrez la o cu totul altă carte. Însă a venit sau a intervenit *Zborul*.... În afara conștiinței și vrierii mele, parcă... A fost o experiență singulară, pe care n-am mai avut-o și în cazul altor cărți. Atât. Din care motiv eu mă gândeam uneori că, totuși, este adevărat că un scriitor are o singură carte. Este cartea pe care i-a dictat-o Dumnezeu”.

Zbor frânt... îi apare romancierului „ca o taină, a adâncurilor ființei. Sigur că lucrurile care sunt exprimate acolo – **destinul rupt între două maluri de ape, între două forțe – este destinul nostru. E destinul supus sfâșierii, iar sfâșierea a dat acea sublimă formă de artă, care este tragedia**, încă de la antici, de la Eschil și Sofocle”.

Din discuția cu Leo Butnaru mai reținem accentuarea insistentă a caracterului sintetizant, simbolic al romanelor: „Vorbeam adineori de sfâșiere, în ceea ce privește destinul unui om, al unei comunități umane, al unei părți de națiune, al unei populații. Dar dacă e să pornim de la textul propriu-zis, de la sistemul de imagini, de la acțiunea acestor cărți, fie *Zbor frânt*, fie *Viața și moartea nefericitului Filimon*, fie *Acasă*, fie chiar și *Durere*, o carte mai puțin realizată, dar și în ea ... este căutarea justificării unei existențe. Există un mobil, un resort interior, cred eu, care sfidează certitudinea, aproximația. Pentru că Isai îl caută pe fratele lui. Și unde-l caută? Dincoace de Nistru. De aici i se trag toate necazurile. Acest Alexandru Marian caută să afle împrejurările în care a murit taică-său. Acest Filimon caută să descifreze enigma familiei sale. Deci, caută un adevăr pe care alții l-au tăinuit: societatea, lumea, mediul au tins să-l ascundă, să-l falsifice. De aici și toate nenorocirile, toate dramele și suferințele. Lucru pe care, zic eu, critica literară nu l-a pus în evidență. Nu a putut face asta. Și nici nu a vrut să o facă. Pentru că ar fi fost o încercare prohibită”.

Această mult prea întinsă spicuire din dosarul receptării și explicării unui roman ar trebui înțeleasă ca o încercare de a ilustra nu numai geneza unei opere, dar și anevoioasa cale de cunoaștere a sinelui scriitorului cu intuiții extraordinar de revelatorii chiar și din perspectiva zilei de azi.

1.4. SUBIECTUL ȘI FABULA

Fabula romanului este simplă, chiar elementară, cu o tentă detectivistă. Isai, un adolescent fără tată sau, în limbajul epocii, un copil de dușman al poporului, adică a unui tată trădător (părintele arestat dispare fără urmă, cap de familie rămânând bunelul) pe timp de război când focul se oprește pe Nistru, Isai trece râul pentru a-l căuta pe Ile, fratele mai mic. Acesta, pornit să caute caii, rămâne la o mătușă de-a tatii de pe celălalt mal (trebuie să reținem că tatăl protagonistului e arestat doar pentru că a îndrăznit să comunice prin cântec peste hotar cu soră-sa). Isai își pune viața în primejdie pentru a salva familia (de frică, într-un bombardament, îi moare sora mai mică și mamă-sa rămâne de una singură). În satul evacuat, bunelul stă să moară unde s-a născut, unde îi sunt rădăcinile. Isai încearcă să treacă pe celălalt mal unde se află nemții, dar e prins, maltratat, băgat în speriați, apoi e *înfiat* de ofițerul german (căruia îi murise unicul fecior), e îmbrăcat chiar și în uniformă germană. Antrenat într-un joc periculos de informare și dezinformare a rușilor și a nemților, Isai reușește într-o noapte să scape din mâinile inamicului, sărind de pe malul abrupt în apele Nistrului. E rănit la cap și la o mână și, ca prin minune, ajunge la mal înotând doar cu o mână într-o stare inconștientă și extenuare totală. La țipătul lăstunilor, bunelul înțelege semnul a primejdie, găsește pe Isai la mal și îl salvează. Despre aventurile lui Isai nu știe nimeni nimic cu exactitate. Incertitudinile iau amploare. Comunitatea îl tratează cu bănuială. Mult mai târziu Isai îi spune lui Ilie toată pătărania așa cum s-a întâmplat cu adevărat. Nu zăbavă, chiar înainte de a se însura, este arestat. E o noapte, a doua noapte cu semnificație revelatorie în care Isai își dă seama că fratele său l-a trădat. Altcineva nu știa ce știa numai el și Ile. Isai, vinovat fără de vină, face un an de pușcărie în locul lui Ile. Și cam aceasta ar fi povestea, trama pățaniei lui Isai. Una e fabula și alta e subiectul, discursul narativ în care și diferențiem caracteristicile ionicului.

Ulterior pățania ia proporții periculoase, chiar fabuloase cu consecințe care umilesc nu numai existența protagonistului, dar și a familiei lui, a feciorului tratat și el reticent ca fiu de trădător. Iată de ce închiderea în sine a protagonistului își are cauze precise cu repercusiuni dramatice.

Conflictul dintre frați mai e aprofundat și de existența într-un cotidian banal, de atitudinile cumva cretine ale celor din jur. Legăturile cauzal-temporale ale fabulei își află în roman o arborescență a unui timp subiectiv, a unui timp psihologic, văzut ca experiență trăită.

Rugat să reconstituie fabula romanului, autorul se lamentează: „Fabula? Adică: subiectul acestei cărți? Nimic mai simplu, dar, totodată, și nimic mai anevoios/ complicat de a fi formulat(ă). Un text este atât cât este, cel puțin, dar de

fapt, mai mult decât atât – pentru că poate fi abordat/ interpretat în diverse și, nu rareori, opuse moduri (modalități). Și atunci? Fiecare cititor/ interpret/ exeget optează pentru una dintre (aceste) căi (modalități). Cel mai ușor (și mai sigur) ar fi să se meargă pe linia a ceea ce se numește: **personajele cărții** (textului), altfel zis: **actanții**, cei ce propulsează acțiunea/ narațiunea, surprinzându-i în momentele lor de vârf, adică: faptele/ Faptele lor, pornite din cugetele lor (frământările Sufletului lor)”.

Fabula romanului, adică înlănțuirea cauzal-temporală a evenimentelor, este o formă a tragediei unei părți a neamului ilustrată prin destinul unei familii. Romanul e, de fapt, saga noastră românească, e istoria nimicirii, desființării, masacrării unei elite, este expresia mutilării conștiinței de sine a unui întreg neam. Căci ce se întâmplă cu neamul mic, neamul lui Isai? Între frate și soră se pune hotar. Evenimentele trebuie deduse din obsesii, memorii, întrebări și răspunsuri. Toate aceste elemente, situații, acțiuni și figuri intră într-un proces de simbolizare. Astfel bunelul, spre exemplu, în repetate rânduri, e obsedat de amintiri dureroase și sfâșietoare, asociații suscitade de porțița făcută împreună cu feciorul său dintr-un salcâm: „Truchina este – omul nu-i...”. La mijloc sunt aceleași două maluri: „Tot cineva de aici din sat l-a pârât pe fecioru-său. Că dacă se ducea omul în livadă, la mal, nu putea merge cu ochii în pământ, să nu-i ridice și să-i arunce dincolo. Și dacă a văzut-o pe sora pe celălalt mal, cântând tot același cântec ce-l cânta și el și dacă soldații cu armele n-aveau ce le face pentru că nu poți opri un cântec să zboare peste apă, iar gura cu baioneta n-o închizi, cine ce s-a gândit că nu era numai cântec de frate și soră, dar cine știe ce, și... truchina este, omul nu-i...”. Tatăl e arestat și își pierde urma, mai apoi mătușa, sora tatei, e arestată și trimisă în Siberia, vărul Mihai dispăre și el, sora mai mică a lui Isai se prăpădește, iar Ile, rămas în viață, își trădează fratele. Evenimentele istorice se reflectă tragic în destinul neamului: bunelul se întoarce din primul război ajutat de dorul de casă (dacă ar trebui să vină de la marginea pământului tot ar veni acasă) ar veni să moară acasă, că prin străini n-ar putea să moară; feciorul supus represaliilor, apoi fiica deportată în pădurile înghețate, nepoții și strănepoții lui devin, în limbajul epocii, dușmani ai poporului. Fabula romanului s-ar rezuma la evenimentele care au cauzat arestarea sau maltratarea familiei lui Isai. O legătură cauzal-temporală, în sensul reconstituirii fabulei, este aproape imposibilă, irațională, stupidă din punctul de vedere al unui om normal. E chiar inutilă și absurdă o asemenea tentativă. Cum absurd e și sistemul regimului totalitar. Autorul încurcă intenționat liniile de subiect și din rațiuni extraliterare pentru a înșela cenzura care a fost mult mai vigilentă cu *Noaptea a treia*.

1.5. PERSONAJELE

Așadar, raportate la epocă, personajele lui Beșleagă fac parte dintr-o lume bizară. Toți protagoniștii romanelor sale sunt niște învinși, dezadaptați, dezrădăcinați. Un învins, cu un destin mutilat, este și protagonistul *Zborului frânt*.

Sistemul de personaje reflectă un întreg ansamblu de relații foarte complexe, fundamental diferit de schemele romanelor lui Ion Constantin Ciobanu sau ale lui Ion Druță.

Abia mult mai târziu, într-o anchetă *De ce scriu? În ce cred?* (Revistă de istorie și teorie literară, 1987, nr. 3-4) Beșleagă dă un răspuns edificator în sensul relevării **substratului biografic al romanului de debut**, în care apar mai multe episoade despre un bunel sau altul, despre tatăl *furat*, despre alte rubedenii. Referindu-se la debutul său literar, Beșleagă notează: „Începutul a fost un joc, o distracție, niște versuri ironic săltărețe vizând barba bunicului meu dinspre tată. Nu mi le amintesc decât ca pe un abur ușor, ce s-a topit în depărtarea anilor ca și umbra aceluși bunic al meu. Mă întreb: de ce anume pe dânsul mi-a venit să-l prind în cuvintele dintâi? Spre a-mi afirma propriul *eu*? Sau vrând a mă include în șirul generațiilor, dintre care primul era el, bunelul? Ori fu un fel de protest al meu, inconștient încă, împotriva nedreptății istorice și umane, ce i-a fost făcută bunelului dinspre mamă, care în timpul colectivizării a fost, fără nici o vină, deportat împreună cu feciorul lui de 12 ani și acolo, în pădurile Siberiei, s-a pierdut?...”. Dar cu toate acestea, romanul în nici un caz nu trebuie tratat ca o literaturizare a amintirilor din copilărie. Cititorul va fixa în liniile secundare ale subiectului unele similitudini evidente între destinele unor personaje cu biografiile unor rubedenii dinspre mamă sau dinspre tată. Ce izbitoare asemănare atestăm astăzi între tatăl lui Isai și tatăl autorului.

Întrebat despre sistemul de personaje, autorul ține să precizeze: „În centrul romanului se află figura lui Isai (copilul și adultul), feciorul lui (copil), frate-său Ile, mama, surioara, tatăl (pierdut fără urmă când el era mic), bunelul, mătușa (sora tatei, locuitoare în satul de pe Celălalt Mal), vărul Mihai, dar și Suru, calul (lui ... Isai), caii mătușei (de dincolo aduși ... dincoace), râul Nistru – toți ei apar ca și cum o singură familie, mai exact un ... neam! Peste ei vine Războiul: căpitanul rus, ofițerul german, soldați ruși, soldați germani (Timoșa, Ochelărosul, Bărbosul etc.), vine, se prăbușește asupra lor ca un uragan și-i împrăștie în cele patru vânturi. Și atunci aceste personaje ce fac, ce întreprind?

Fiecare se comportă în felul lui: cei din armatele adverse luptă între ei, iar oamenii locului se zbat să supraviețuiască, cum au făcut-o pe parcursul întregii (și vitregei) lor istorii”.

Isai(copilul și adultul), personajul central al romanului, deși copil, se vede singurul chemat de a se jertfi pentru a-și salva familia, adică neamul (cel mic, dar, poate, și cel mare - națiunea) de iminenta distrugere și pierire: pornește, se aruncă în foc pentru a-l scoate de acolo pe frate-său Ile (după ce și-a pierdut tatăl și sora) de unde toate pățaniile și suferințele vieții lui, el e un vinovat fără de vină. „Când se gândea Isai mai vârtos: dar ce-i aceea *vreme*, ce-i aceea *soartă*? Nu se știe de ce în fața ochilor îi răsărea Ile, frate-su, și de acuma nici din vreme, nici din soartă nu mai rămânea nimic, ci rămânea Ile, și Ile era vinovat de toate. Pentru dânsul a trebuit să treacă prin foc, să-și puie viața în primejdie și dacă nu s-a prăpădit atunci și a rămas viu, a rămas numai ca să rămâie, doar ar face și el umbră pământului. Așa i se părea, așa se gândea Isai: pentru Ile s-a nenorocit – și atunci și mai pe urmă. Întâiași dată de acum se știe, iar a doua dată când cu caii lui văru-lor Mihai

și chiar cu Mihai, apoi, zău, Isai n-a știut nici cu spatele. Ile a făcut și Ile a știut. (Mai târziu a aflat, parte de la mamă-sa, parte de la Ile, parte de la mătușa că Mihai, săracul... nu se știe ce s-a făcut cu dânsul: de acolo a fugit și ori că l-au prins pe drum și l-au dus înapoi ori, prins, iar a scăpat și a fugit și l-au împușcat ori l-au rupt câinii... cine știe ce s-o fi întâmplat cu dânsul?)”. La o beție Isai declară: „Eu am fost pe front! A strigat Isai. Pe două fronturi am fost – și la ruși și la nemți. Și am scăpat. Mă vezi? Am scăpat. Da amu ce-i de mine? Toți dau cu picioru-n mine... Nu trebuiesc nimăru...”. Morocănos, supărat și repezit s-a făcut mai încoace. Oamenii din sat îl știu de gospodar așezat și harnic, poate olecuță cam zărghit. Din cauza lui frate-său are probleme cu nevastă-sa, ruptura dintre frați are o istorie mai veche. Când îi vine vremea să-și facă și el casă, nu se prea înțelege cu Ile, căci „fiind acesta mai mic, n-a vrut să-i deie o bucată de loc unde să-și clădească și el casa lui, că Isai vroia să se așeze anume lângă casa bătrânească, în vale, mai aproape de apă”. Cam înfierbântat ridică mâna asupra fratelui, dar acela se ferește și Isai lovește în mama lor. Isai este un învins, dacă nu călcat de toți în picioare, e totuși un nefericit care achită un an la închisoare pentru fratele său, se macină și plătește scump polițele sentimentale și e cel mai marcat de teroarea istoriei. La izbucnirile sale soția totdeauna își aduce aminte „cât de *cuminte* (sublinierea autorului, n.n.- A.B.) a fost Isai pe când era băietan...”. Isai se gândește „ce tare s-a schimbat satul, și cât de mult s-a schimbat el, și de ce oare se schimbă așa de tare omul, că ajunge uneori să nu se mai recunoască...”. Metamorfozele protagonistului își au explicații lămurite din punctul lui de vedere, dar nu și al comunității. Conflictul e unul de mentalitate, de sensibilitate. Isai simte enorm și vede monstruos, el devine o victimă a noilor realități, de unde și zborul frânt al lui, al neamului. Este protagonistul caracterizat de mai mulți reflectori în fel și chip: de soție, de fecioraș, de bunel, de mamă, de Ile, de căpitan și ofițerul german, de Timoșa, de Bărbosul, de Ochelărosul, de străinul venit în sat, de gura satului, dar cea mai revelatorie rămâne autocaracterizarea lui Isai prin intermediul autoscopiei, observațiilor asupra lumii sale interne, el mai mult se chinuiește decât se bucură și trăiește, îi este trează conștiința, dar șuvoiul apei îi pune în joc destinul. Ideea esențială de a fi în lume a lui Isai e că „... cine-a murit o dată în viață, nu se mai teme nici de moarte, nici de nimic”. Mai mult, protagonistul poartă în sine dispariția tatălui și moartea bunelului.

Ile, fratele mai mic al lui Isai, caracterizat direct și indirect, este omul comun, corect, cu mici slăbiciuni, ușor maleabil la noile vânturi ale istoriei, e un adaptat, dar nu și un profitor al sistemului. El e împotriva ca Isai să-și construiască o casă în grădina mamei sale, căci după lege a lui era. Când Isai calcă pe alături, Ile îl zgâlțâie sau încearcă să-l zgâlțâie. Se sfădește cu frate-său, nu vorbesc multă vreme. Mamă-sa demult îl iertase pe Isai, Ile se încăpățânează și nu vrea să-l ierte în ruptul capului. Chiar dacă Isai și-a pus pentru Ile viața în primejdie. Fire mioritică, Ile, în momentele extreme, e cel care a pârât, care își vinde fratele, îl vinde pe Isai străinilor, el e fricos și mișel. E produsul noului sistem, cuminte, bine educat în spiritul colectivității gregare, beneficiază de statutul unui om de încredere, față de care, se pare, oficialitățile nu au bănuieli și pentru care

sentimentul de neam e ușor denaturat. El e malefic doar în relațiile cu fratele său, un fel de adaptat dezrădăcinat, în consecință, un virtual desțărăt.

Bunelul este un personaj tipic prozei rurale, o figură pitorească, un personaj înrudit cu bătrânii sadovenieni, dar nu dintre cei sămănătoriști. Bunelul nu prea aude, nu prea vede și nu prea poate umbla, dar tot aude, tot vede, tot umblă el. De șezut nu șade locului niciodată. Nu poate lucra cu cușma în cap. „Înainte vreme, când era tânăr și avea pleată mare, nici nu-i trebuia cușmă, avea ce-l apăra, - pe atunci și barbă neagră, mare avea, că el, de fapt, încă de la bătăliile cele vechi, una cu *iaponul*, alta cu neamțul, tot cu barbă se purta. Iar mai încoace, când s-a înălbit și părul din creștet i s-a rărit se vedea licărind printre copaci, printre tufele de vie capul lui ca o lumină argintie, și unii, cei bătrâni, când îl vedeau, ziceau că seamănă chipul lui cu sfinții de demult, așa cum au rămas să ni-i arate icoanele”. A fost un stejar de om. Bunica murise nu cu mult după ce-l luase pe feciorul său. Din nouă numai patru copii au rămas, dar de nici unul nu știe nimic. Numai fiica măritată dincolo știe că era vie și sănătoasă până nu demult. Bunelul nu poate muri prin străini. El rămâne în satul evacuat cu hârtie de la polcovnicul cel bătrân. Moare pe timpul secetei și foametei din '47. El nu prea vroia să mănânce. „Ce avea dădea la băieți, lui Isai, lui Ile, că le rămăsese ca și tată și trebuia să aibă grijă de ei”. Înțelepciunea lui e în pilde, în povești. El reflectă din perspectiva lui toate evenimentele esențiale. Uneori le anticipează: „Și se făcea că s-a băgat un lup în țarc și a început să rupă oile una după alta (cum de nu l-a simțit nimeni, nici câinii? – își zicea bunelul, prin somn, desigur), și așa dormind s-a zbuciumat să-l alunge, s-a repezit la dânsul să-l spargă și când s-a văzut față-n față, și lupul strâns într-un colț clănțănind din dinți, și bunelul a dat să-l spargă cu furca, a băgat de seamă că n-are furcă, îi cu mâinile goale, și așa cu mâinile goale s-a repezit, dar... s-a trezit. L-a trezit nu știu care dintre ciobeni că prea strigase „huo!” prin somn bunelul și acela l-a trezit. Tot atunci, în noaptea aceea, a venit pe întuneric la dânsul la stână, mai dezbrăcată, cum o găsisse din somn, noră-sa, care-i dusă departe în sat străin, a venit plângând și i-a spus că l-au furat pe feciorul lui, adică pe bărbatul ei. Bunelul atâta a zis: „Iaca lupul...”. A lepădat oile și s-a dus în sat, din sat la târg unde știa că poate să deie de urma lui fecioru-său, și când a ajuns la un *nacealnic*, i-a zis să-i spuie pentru ce l-au luat că era om cinstit și harnic, om de omenie, iar acela, *nacealnicul*, s-a uitat la dânsul chiorâș: „Moșule! Vrei să rămâi fără barbă?”. Bunelul a întrebat iar pentru ce l-au furat pe feciorul lui și acela a rânjit: „Ți s-au urât zilele?”. Bunelul a zis: „Luați-mă pe mine și lui dați-i drumul”. Acela a zis: „Ce ne trebuie așa rablă bătrână?”. Pe urmă a adăugat: „Dar n-ar strica... că știm noi pe cine ai dincolo. Marș de aici!”. L-au alungat. Bunelul a plecat și n-a înțeles pentru ce l-au furat atunci pe fecioru-său. Numai pe urmă s-a zvonit în sat că l-au luat fiindcă avea soră măritată dincolo (fiica lui bunelul) și s-au întâlnit o dată, fratele și sora, și au stat de vorbă... Cum s-au întâlnit? A venit și unul și altul la mal și au grăit peste apă. S-au întrebat ce mai face unul, ce mai face celălalt, dar cineva i-a pârât că or fi vorbit cine știe ce secrete, încă peste graniță, și l-au furat și nu s-a mai întors, și a rămas să le fie bunel și tot el tată la băieții iștea”.

Frăsâna, mama și nora tânără cu trei copii, doi băieți și o fetiță, care aleargă să anunțe pe bunel că i-au furat bărbatul, își pierde fiica în timpul urgiei, mama lui Isai și Ile, pe care nu-i poate împăca și iertătoare ca orice mamă. Apare în roman în trecut văzută prin prisma lui Isai(copilul) și Isai (adultul)

Băiețașul, feciorul lui Isai, cu cracii pantalonilor zdrențuiți și picioarele de mult nespălate, cu julituri la picioare, chica netunsă și căzută pe urechi, căci așa sunt toți copiii din lume, poate înota, a trecut o dată dincolo pe celălalt mal, dar nu pe unde e lat ci mai sus, pe la cot, a împrășcat în cuibarele lăstunilor și are frică de păsările rele.

Nistrul, râul care desparte soră de frate, râul între două focuri, „unul pe un mal, altul pe celălalt, și focurile acestea se năpustesc, se reped în sus, luate la trântă nu pe viață, ci pe moarte”. Nistrul e întunecat la chip, e mâhnit tare, el tace și oftează, el urlă vrând cap de om, el vede și știe tot ce nu văzuse și nu știa nimeni din câte se întâmplaseră în ora de la revărsatul zorilor, când s-a aruncat Isai de pe malul acela nalt și drept și neted ca un perete în apă până când l-au împins valurile la mal, departe, mult mai la vale de sat. Este personajul fabulos cu destin pe potriva numelui.

Va urma

O literatură, ca să se dezvolte în mod normal, trebuie, de rând cu afirmarea valorilor prezentului, să continue patrimoniul elaborat de predecesori, adică să respire cu întregul. Genul ei cel mai proteic, romanul, obiectul nostru de studiu, – cu atât mai mult. Aceasta de când există genurile și speciile literare, în toate literaturile și în toate epocile. Nu însă și în socialism, de care prin destin am fost legați, și care, mai ales la începuturile sale, s-a declarat total refractar la tradiție. Se știe că a trebuit să treacă timp îndelungat, să se irosească eforturi magnifice până când, îndepărtați de tradiții, chiar scriitorii ruși de bună-credință să vocifereze desperați: „Înainte spre Pușkin!”, iar cei din spațiul basarabean, fiind mai târziu supuși aceluiași fracturism, – să se gândească cu groază că nu vor putea face vreodată nici măcar un atare retroapel la, să zicem, un Eminescu, un Creangă, un Caragiale, un Rebreanu sau un Sadoveanu.

Organism viu, literatura nu suporta fracturile, tânjea după întreg, iar vinovații de rupturism, neavând cu ce completa golurile dintre fragmente, se vedeau nevoiți a se deda la niște explicații literare mai mult decât năstrușnice, dar de orientare politică strict determinată. Când pe un segment al literaturii erau lucrări serioase incompatibile cu preceptele ideologilor totalitarismului, ele erau pur și simplu negate. Destinul literaturii basarabene interbelice e un exemplu concludent. În situația însă, când pe un alt segment erau scriitori de talent, dar indezirabili din punct de vedere politic, aceștia erau puși fără nici o explicație la index. Cazul lui Constantin Stere, ca să ne limităm doar la un singur exemplu, e în acest sens, mai mult decât elocvent.

Mai greu era de explicat apariția lucrărilor notorii inspirate din realitatea socialistă, dar care vădeau și semnele tradițiilor clasice pe atunci totalmente nedorite. În astfel de cazuri se recurgea la aceeași metodă a negării, numai că de data aceasta erau atrași la fals chiar scriitorii care urmau să confirme că trăsăturile socialiste din romanele lor sunt atât de noi, încât nu pot avea nici o tangentă cu tradițiile seculare. Astfel, prozatorul I.C.Ciobanu, care avea de acum la activ romanul *Podurile* cu trăsături crengiene evidente, fiind întrebat „ce credeți că este un roman?”, a răspuns fără să se sinchisească: „Romanul moldovenesc este încă foarte tânăr, cu toate că tradiția lui numără câteva secole. Romanul moldovenesc este generat de o nouă realitate. Supus unor astfel de criterii, putem spune că este abia la începuturile lui” [1, p. 12].

De la prima mostră de astfel de roman apărută ceva mai înainte, în 1935, (*Partidul cheamă* de transnistrianul Nichita Marcov) și până la consemnarea, la simpozionul unional de la Chișinău din 1966 consacrat romanului, că această specie a genului epic, după ruptura cu tradiția, totuși s-a constituit cu puterile proprii (V. Coroban: „În consecință trebuie menționat că romanul sovietic moldovenesc a intrat în faza dezvoltării sale normale; el nu mai este un fenomen sporadic ca acum zece ani în urmă. Forma și conținutul său, pe an ce trece, se îmbogățesc” [2]; M.Cimpoi: „Asistăm la o înnoire fundamentală a romanului moldovenesc contemporan: capacitatea de a recepta uriașe zone de viață socială,

psihologică, morală o demonstrează fericit Ion Druță în *Frunze de dor* și *Balade din câmpie* și, recent, Ion C. Ciobanu în *Podurile*, Vasile Vasilache în *Povestea cu cocoșul roșu*, Aureliu Busuioc în *Singur în fața dragostei* și Vladimir Beșleagă în *Zborul lăstunilor* [3]) s-au scurs doar trei decenii. Aceasta, bineînțeles, nu înseamnă că romanul e rodul socialismului, cum au început să demonstreze unii.

Revirimentul genului românesc impunea insistent reactivarea efortului critic, trierea estetică. „La o întâlnire cu un grup de scriitori străini la Moscova, menționa în cadrul discuțiilor la simpozion Ion Druță, scriitorul rus Baklanov a spus un lucru, care mi s-a părut foarte semnificativ. El a spus, în esență, următoarele: dacă pătrunde în corpul omului un microb... atunci tot ce e sănătos în acest corp se mobilizează împotriva lui, se dă o luptă, în urma căreia se alege una din două: sau microbul este distrus și omul se face sănătos, sau dovedește microbul și atunci omul dă „ortul popii”, adică moare.

Cam același fenomen, aş crede eu, se întâmplă și în literatură. Noi nu putem ține azi pe polițe, în felul cum sunt aranjate, cărțile, pe care le avem actualmente la Chișinău [4]. Era primul semn că prozatorul basarabean avea idee de ceea ce numim civilizația romanului.

După o triere serioasă și o alegere minuțioasă a lucrărilor care ar valida statutul romanului, V. Coroban, bazându-se pe ele, ajunge la o concluzie mai radicală: „În ultimul deceniu romanul moldovenesc cunoaște maturizarea deplină, fiind în stare să abordeze cele mai diverse laturi ale vieții obștești și cele mai lunecoase zone ale conștiinței omenești. Romanul moldovenesc de azi nu e simplu experiment literar, ci o realitate artistică concretă” [5, p. 5], ba, mai mult, – cercetătorul în cauză întreprinde o generalizare teoretică pe marginea genului, scriind monografia *Romanul moldovenesc contemporan* (1969), ambiționându-se ca, prin comparație cu un model imaginar de roman clasic, să-l determine să se ridice în perspectivă și pe cel basarabean la înălțimea acestuia: „... mi-am imaginat, zice el, un roman, în care să existe de la început și până la sfârșit toate elementele constitutive ale unui roman clasic. Adică un nivel profesional, o anumită tehnică și, mai ales, concepția, fără de care nu ar fi cazul să se pornească la drum” [6, p. 157].

Așa cum a fost concepută, confruntarea l-a predispus pe autorul monografiei să opereze, din ambele părți, cu mostre constituite, procesul devenirii fenomenului românesc postbelic în spațiul basarabean rămânând întrucâtva în afara preocupărilor. Studiul sincron se cerea complinit – atunci, dar și acum – de cercetarea diacronică. Atunci – pentru a vedea cum, urmând deviza hauptmanniană „din propria slăbiciune să scoți putere” [7, p. 169], s-a încropit romanul. Acum – din necesitatea de a ne cunoaște istoria genului traumatizat de teroarea istoriei, de a arăta cum pe parcursul căutărilor „obstacolele ce-mpiedică dorința devin, cum zicea Shakespeare, [7, p. 172] elanuri ce te-mping spre împlinire” [7, p. 172].

Faptul că romanul din spațiul basarabean postbelic s-a conturat ca un model de gen întrucâtva nou a fost recunoscut nu numai de ideologii proletcultiști, ci și de critica științifică. Astfel, M. Cimpoi, vorbind de destinul întregii literaturi din acest spațiu, deci și despre cel al romanului, menționa: „Ruptă abuziv de contextul literaturii române, care de altfel a cunoscut și ea o fază proletcultistă, literatura basarabeană a trebuit să fie, pe cont propriu, o literatură și încă o literatură

națională” [8, p. 153-154]. Diferența e că primii susțin că fenomenul s-a produs grație spiritului așa-zis constructiv al socialismului, iar cei de ai doilea – că el a evoluat în pofida influenței acestuia, care a fost una demolatoare. Destinul romanului postbelic din spațiul basarabean va ilustra teza.

O atare practică singulară nu poate, azi, să nu suscite efortul retroactiv al criticii. Din stimă pentru temeritatea de atunci a căutărilor artistice. Din recunoștința pentru aportul modest, dar totuși cutezător, al romancierilor. În sfârșit, din grija pentru înțelegerea corectă a căii parcurse de genul românesc până la sfârșitul anilor șaiszeci și a prefigurărilor pe care acesta le-a întins spre viitor, adică spre prezentul nostru.

Dar oare, apreciate de pe altitudinea prezentului, realizările obținute pe latitudinea devenirii genului românesc nu vor apare atât de modeste, încât orice confruntare ar deveni stânjenitoare, dacă nu chiar ridicolă? Toată experiența literară din trecut ne demonstrează că teama e falsă. Întru confirmarea tezei vom recurge la un exemplu frapant prin contrastivitatea valorilor asemuite, dar și convingător prin concluzia ce o emană: Eminescu și precursorii lui așa-ziși minori – Iancu Văcărescu, Alexandru Beldiman, Ioan Prale ș.a. Abordând din acest unghi problema, istoricul literar I.M.Rașcu constata la 1936: „Eminescu datorește alcătuirea operei sale... nu numai propriului său talent și unor creatori celebri, ci și altor premergători modești ai săi, din propria noastră literatură... Eminescu n-a fost muntele care izbucnește deodată spre cer din câmpia plată. El a fost rezultatul unei evoluții firești și logice: e deci un pisc dintr-o panoramă de dealuri și munți, care-l străjuiesc armonios... Fără cortegiul umil, în mare măsură, al scrierilor care i-au precedat contribuția, semnificația și valoarea acesteia n-ar putea fi nici explicate și nici măcar presupuse” [9, p. 65-66]. Peste trei decenii același gând îl reconfirmă Paul Cornea: „Studiul izvoarelor ne arată că Eminescu absoarbe pur și simplu toate elementele viabile ale literaturii anterioare. Văzut în perspectiva istoriei, poetul ne apare drept un strălucit purtător de cuvânt al unor tendințe și antecedente rămase până la el subterane sau manifestate într-un stadiu embrionar” [10, p. 286]. Peste alți treizeci de ani gândul în cauză îl rostește și M.Cimpoi, de data aceasta invitându-ne aluziv la o confruntare latentă a romanului din spațiul basarabean, considerat pe la mijlocul anilor șaiszeci ai secolului trecut ca o entitate de acum constituită, cu „schite” elaborate pe cont propriu care, începând cu perioada postbelică, l-au pregătit. De unde și necesitatea imperioasă a recunoașterii și aprecierii celor din urmă. „O literatură, zice el, care a orbecăit timp de o jumătate de secol prin întuneric (e chiar întunericul „terorii istoriei” teoretizate de Mircea Eliade) și care a fost privată și de condiția lingvistică necesară (clasicii români încep să fie editați, trunchiat, abia în a doua jumătate a anilor 50, contactul cu întreaga cultură română fiind sporadic și supravegheat până în a doua jumătate a anilor 80) poate fi respinsă în bloc, de plano.

Ne întrebăm, însă, continuă cercetătorul, dacă literaturile, culturile în genere s-au dezvoltat numai atunci când au beneficiat de condiții istorice favorabile și dacă nu tocmai spiritul de opoziție, de reacție contra a ceea ce o constrânge i-a dat noblețe și măreție etică și estetică” [8, p. 152].

Ușor parafrazând, putem constata că toate „schițele” ce au încropit până în 1965 nucleul romanului basarabean s-au făcut „pe cont propriu”, multe dintre ele în „spiritul de opoziție” constructiv. Și dacă această îndârjire estetică, chiar fiind elementară, i-a imprimat romanului o anume, cum zice cercetătorul nostru, noblete, de ce am neglija-o, lăsând, fără să vrem, să planeze în aer, ideea că succesele obținute ar fi un apanaj al socialismului. De ce, pe cât e posibil, nu am lua-o în calcul. Căci, așa cum am văzut în cazul lui Eminescu, orice experiență, chiar fiind minoră, nu rămâne privată total de perspectiva influențării, sub diferite aspecte, la moment neprevăzute, asupra scriitorilor de real talent. Or, unele aprecieri, care se fac simțite la noi, dar și în critica din partea dreaptă a Prutului, par să pună la îndoială tradițiile romanului nostru în genere, mai ales când îl discutăm în contextul integrării. Într-un articol publicat în cartea *Limba și literatura română în spațiul etnocultural dacoromânesc și în diaspora* (Iași, Trinitas, 2003) cercetătorul Adrian Dinu Rachieru constată, în ordinea de idei care ne interesează, că „Basarabia rămâne o oază lirică, cu nuclee demne de tot interesul...”, cu „o cultură poetocentrică, încă departe de civilizația romanului” (p. 365). Cu o anumită doză de condescendență, care ar exprima gândul că, tocmai fiind „...încă departe de civilizația romanului”, ar trebui să adunăm și să valorificăm toate „schițele” care ar putea cu timpul să contribuie la încropirea integrală a acesteia, am putea fi de acord cu opinia lansată, dacă autorul ei nu ar fi pus în capul articolului un titlu interogativ mai mult decât intrigant – Există o literatură basarabeană? – și dacă nu ar fi propus, drept clauze de recunoaștere a ei, deci și a romanului, cele două condiții: „literatura basarabeană să aibă conștiința apartenenței la spațiul românesc, iar conștiința literară românească să accepte că literatura basarabeană există, integrând-o și valorizând-o competitiv” (p. 366, subl.noastră – N.B.).

Întrebarea din titlul articolului exprimă de fapt o afirmare a existenței literaturii basarabene, deci și a romanului, de vreme ce autorul pune, evident întru confirmarea tezei, cele două condiții. Condițiile, însă, pentru anul 2003, când au fost lansate, sunt cu totul întârziate. Către acest an literatura română din Basarabia practic valorificase toți scriitorii notorii din spațiul din dreapta Prutului. Absența posibilă a unora dintre aceștea în circuitul nostru se explică nu prin nedorință, ci doar prin lipsa de timp și de cadre competente în materie. E tocmai și argumentul forte că avem „conștiința apartenenței la spațiul românesc”.

Cât privește condiția a doua, cum că „conștiința literară românească să accepte că literatura basarabeană există” îndrăznim să afirmăm că și ea e de acum perimată. Spre deosebire de situația de aproximativ un deceniu în urmă, când și noi ne indignam că în acest sens există o nedreptate flagrantă (vezi articolul nostru *De unde vine Ion Druță?* în *Literatura și Arta* din 23 octombrie 1977), azi scriitorii din spațiul basarabean sunt introduși în *Istoria literaturii române de azi pe mâine* de Marian Popa, în cele trei volume de *Scurtă istorie a literaturii române* de Dumitru Micu, în cele șase volume ale *Dicționarului general al literaturii române* editat de Academia Română și alt., sunt tot mai des amintiți în cadrul diverselor conferințe și simpozioane, întrucâtva chiar analizați într-o serie de studii și tratate științifice. E totuși – suntem nevoiți să recunoaștem – deocamdată mai degrabă o alipire a procesului nostru artistic la întregul literaturii române și nu o integrare

propriu-zisă în stare să omogenizeze, pe cât posibil, trăsăturile discordante ale părților.

Tabloul evoluției literaturii, indiferent de dimensiunile valorilor ei, se cuvine privit și analizat ca un tot întreg. Cu toată discrepanța valorică a operelor lor, A.Beldiman și I.Prale, ca să ne mai referim odată la exemplul adus de noi din I.M.Rașcu, s-au simțit părtași ai aceluiași proces literar în care a activat și M.Eminescu. Și dacă acceptăm că M.Eminescu „...datorește alcătuirea operei sale... și altor premergători modești ai săi”, cum sunt cei doi citați de noi mai sus, de ce nu am accepta că și un I.Druță datorează alcătuirea operei sale minorilor de tipul Anei Lupan sau Elenei Damian. Mergând mai departe pe linia influențelor inegale, de ce nu am admite că, depășind faza alipirii și intrând în cea a integrării propriu-zise, romanul din spațiul basarabean nu l-ar putea, într-un fel sau altul, influența pe cel din literatura din dreapta Prutului?

Referitor la realizarea ultimei clauze – valorificarea competitivă a literaturii basarabene de către cea din partea dreaptă a Prutului – ținem să subliniem că aici se impun două condiții obligatorii: literatura română să depășească stadiul de apropiere de literatura basarabeană doar prin alipire și să porceadă la o integrare veritabilă, atât cât aceasta se pretează, iar cercetătorii din stânga Prutului, ținând cont de zicerea prevenitoare a lui A.Gide „nu crede că adevărul tău ar putea fi găsit de vreun altul”, să vină cu studii care ar prezenta veridic propriul proces literar. Avem ferma convingere că, schițat de noi, așa cum l-am trăit și l-am simțit în procesul conturării lui, destinul romanului basarabean de după cel de al doilea război mondial va putea fi cunoscut și valorificat în critica din dreapta Prutului într-adevăr competitiv, adică la justa, fie și modesta, lui valoare. E, de rând cu celelalte cauze expuse mai sus, și aceasta un motiv ce ne-a determinat să purcedem la redactarea prezentului studiu.

Pornim în acest periplu de la gândul devenit în critica noastră truism că romanul, evoluând „pe cont propriu”, a „crescut” din povestire și de la ideea lansată de cercetătorul Ion Vlad că această formă scurtă a genului epic „...se reeditează ca nucleu și structură activă în nuvelă sau roman” [11, p. 228]. Pornim însă nu fără a ține seama și de ideile veleitare de acum menționate, ale socialismului cu privire la rolul lui reformator asupra artei cuvântului. Or, în etapa incipientă a romanului așa-zis sovietic multinațional, din care făcea parte și cel moldovenesc, se miza, cum ne-a convins citatul din I.C.Ciobanu, anume pe aceste idei. Autorii de povestiri, contaminați de opinia lui V. Maiakovski că „...revoluția a topit totul, nu există nici un desen definitivat...” [12, p. 80], atrăgeau foarte puțină atenție momentelor tradiționale de măiestrie artistică. Principalul se considera zugrăvirea prezentului, care, chipurile, de la sine modela o nouă structură romanească, dar care, fiind prea sub ochii scriitorului, se preta totuși anevoios transfigurării artistice. De aici preferința pentru filmarea pe viu în locul tipizării artistice, pentru relatarea cronicărească în detrimentul manevrelor compoziționale și a. – trăsături considerate semne noi ale speciei romanului.

Erau semne exterioare demolatoare. De ele până la urmă s-au dezis și propagatorii lor, și romanul însuși care, în pofida tuturor impedimentelor, năștea din interior elemente tradiționale cu valențe structurale noi, regenera după

principiul filozofului naturalist englez R.Bacon care susținea că „natura lasă mai ușor să-i scape secretele atunci când este torturată de experiență, decât atunci când o lăsăm să-și urmeze în voie drumul obișnuit” [7, I p. 398]. Ne referim în acest sens la tehnicile oralității care se încadrau în narațiunea de tip cronicăresc ca procedee șlefuite de folclorul nostru și de graiul viu al poporului, la tablourile naturii, ce nu puteau să nu poarte și pecetea creației populare, la umor și la monologul interior, nu însă și la tradițiile literare la care literatura timpului nu avea dreptul să apeleze.

Nu le vom analiza în mod detaliat – munca aceasta ingrată a fost făcută de noi în monografia *Romanul și contemporaneitatea*, 1984, – căci, privite de pe altitudine de azi, ele nu mai țin de procesul literar viu, ci de compartimentul istorie literară. Ceea ce ne interesează e că în subterană, după principiul amintit al lui R.Bacon, în roman renăște epicul nuvelistic care, istoricește, a stat la baza lui. Faptul a fost descoperit de criticul V.Coroban când, analizând o serie de povestiri, constata că ele „...se ivesc în literatura sovietică moldovenească din momentul ce unii prozatori ca Barschi, Canna încearcă să introducă în acțiune mai mulți eroi, să ramifice subiectul, să introducă diferite episoade. Pretenția de a rezolva mai multe probleme în cadrele acestor povestiri dă naștere povestirii dezlănate, cu bază de roman, însă căreia îi lipsește vloga romanului...” [13, p. 29]. Altădată, vorbind despre nuvelele lui I.Canna din ciclul despre Niculai Ureche, cercetătorul ajunge în fond la aceeași concluzie – că în ele există un epic nuvelistic încă insuficient realizat. Nuvelele în cauză, zice el, „...sunt concepute ca un roman cu situații de nuvelă, dar treaba nu e dusă la capăt de scriitor” [5, p. 146]. Evident, acest epic nuvelistic, încă în stare embrionară, a stat la temelia romanului din spațiul basarabean, care lua ființă „pe cont propriu”.

Pe temelia lui a început, timid, să se ridice edificiul romanului. Dar, în procesul lucrului, imediat s-a simțit lipsa materialului de construcție. Prezentul, așa cum era el conceput prin prisma metodei realismului socialist, avea un scenariu care trebuia cu strictețe respectat. S-a constatat însă foarte repede că aceasta e imposibil, fiindcă unele elemente, conform scenariului obligatorii, cum ar fi, de exemplu, lupta de clasă, pe terenul nostru, pur și simplu lipseau. Și atunci s-a recurs la împrumuturi false, la calchieri nepotrivite și la localizări forțate, procedee atât de șocante, încât l-au făcut pe criticul R.Portnoi, chiar în acea perioadă periculoasă, să le scoată, cu toată frica iminentă, în evidență. Iată ce publica el într-o culegere din 1954, dar scrisă, evident, mai înainte: „Odată cu oglindirea transformărilor socialiste, așa cum ele au loc în Moldova acum, în condițiile noi în literatura moldovenească întâlnim nu rareori zugrăvirea unor aspecte ale procesului colectivizării, care ne amintesc nu atât de realitatea moldovenească de azi, cât, mai curând, de redarea aspectelor acestea în unele opere (ale literaturilor frățești), privitoare la colectivizarea de acum două decenii. Aceasta se vede mai ales din felul cum sunt înfățișate în multe lucrări: comportarea elementelor chiabure în condițiile colectivizării, precum și răsfrângerea colectivizării asupra raporturilor familiale” [14, p. 92].

Edificiul romanului moldovenesc a început, din acest motiv, să semene cu izba rusească și cu iurta căzăcească, iar personajele, locatarii lui – cu șolohovianul

Davâdov și cu twardovskianul Nikita Morgunov „îmbrăcat, cum zice M.Cimpoi, în cojoc mocănesc” [8. p. 152]. Romanul din spațiul basarabean s-a arătat văduvit de spiritul național fără de care nu putea avea vreo perspectivă clară.

Se simțea nevoia unui roman care să redreseze situația. Acesta a fost să fie *Codrii* (partea I - 1954; partea II - 1957) de I.C.Ciobanu, un roman de sorginte sociologist-vulgară, construit, în stilul timpului, după modelul *Pământului desțelinit* de M.Șolohov, cu personaje împrumutate și situații calchiate, dar – lucru paradoxal – întâmpinat și acceptat spre publicare totuși cu entuziasm. „S-a întâmplat așa, își amintește prozatorul S.Șleahu, ca pe Ion Ciobanu să-l cunosc chiar de la primul lui manuscris *Codrii*. Ca acum îmi amintesc: am luat din mâna lui acel caiet gros, cu rândurile scrise îndesat – unul în altul, nedespărțite nici măcar de un aliniat, fără vre-o pauză... Ca într-o răsuflare...

Îngrijorat că nu i-oi descifra scrisul, autorul a început singur să-mi citească. Până ne-a prins miezul nopții... pentru continuarea lecturii m-a invitat să vin la el, la Bender.... De cum am trecut pragul locuinței, el, aflând c-am luat masa și-s gata să-l ascult, a început să-mi citească” [15, p. 151-152].

De unde acest interes pentru o pânză epică ce prezenta un trecut întunecat de care dovedise să se sature și cititorul, și critica. De la spiritul național persistent în roman, vom răspunde noi. Romanul *Codrii* începe cu o uvertură peisagistică și sfârșește prin descrierea unui colț de natură. Această înrămare a subiectului nu e întâmplătoare. Ea constituie o fixare topografică a mediului personajelor și a conflictului, o specificare coloristică a spațiului romanesc. Pădurea cu flora și fauna, tipice pentru această arie geografică, împrejmuid Singureni, îi învâluie nu numai într-o atmosferă specific moldovenească, ci le mai imprimă pecetea unui sat concret, de la codru. Profesorul bucovinean Vasile Bizovi mi-a relatat cazul curios că un țăran din localitatea Boian de lângă Cernăuți, ascultând romanul *Codrii* în lectura fiicei sale, ar fi recunoscut satul în care, cică, ar fi cătănit. Nu erau, desigur, Singureni, unde are loc acțiunea romanului, ci un sat atât de bine tipizat încât țăranul a putut să-l identifice cu acela în care și-a satisfăcut serviciul militar. Tot astfel, profund național, sunt prezentate istoria, tradițiile și limbajul personajelor.

Coloritul acesta bine pronunțat vorbea despre faptul că, dincolo de trăsăturile sociologist-vulgare, mult prea prezente în *Codrii*, în literatura noastră vine un scriitor atent la specificul național și capabil, prin exemplul său, să schimbe radical fața romanului din spațiul basarabean în genere. Să ne amintim în acest sens, cu doza de condescendență care se impune, de spusele lui V.G.Belinski că „influența unui poet mare asupra altor poeți se observă nu prin aceea că poezia lui se oglindește în creația acestora, ci prin faptul că ea trezește la viață forțele lor proprii, tot așa cum razele soarelui, luminând pământul, nu-i comunică forța lor, ci îi stimulează doar puterile care zac în el” [16, p. 562]. E interesant de văzut cum a resimțit, din acest unghi, S.Șleahu influența creației lui I.C.Ciobanu chiar la debutul acestuia: „Se știe, recunoaște el, Călărașul meu nu se află nici el departe de codru. Dar n-am să uit niciodată impresia ce mi-au produs paginile cu descrierea pădurii. Îi auzeam freamătul și-i simțeam mireasma. Ascultam foșnetul ierburilor înalte, prin care-mi părea că zăresc licări de fragi înrouați, dădeam de câte o

ciupercă, dezvelindu-mi-se ochiului.... Până acumă îmi lasă gura apă la amintirea acelor bunătați... de fragi, ciuperci...” [15, p. 152].

Scriitorul-donator a deschis o priveliște nouă, cea națională, care, resimțită ca model, poate fi preluată, în măsura înzestrării artistice, oricând de scriitorii-receptori. Rostul criticii e să depisteze și să încurajeze astfel de procese capabile să schimbe fața întregului spectru artistic al romanului. Să nu uităm în acest sens de avertismentul de veritabilă importanță a lui Adrian Marino că „este de ajuns să apară o nouă personalitate ca literatura să adopte un alt curs” [17, p. 27]. Pe parcursul demersului nostru critic de mai departe vom încerca, atunci când va fi cazul, să evidențiem din acest unghi rolul fiecărui scriitor de seamă la elaborarea „schitelor” care au înfiripat treptat nucleul românesc.

Dilogia *Codrii* a punctat spațiul românesc văzut printr-o prismă nouă, națională, și a făcut mai simțită ca oricând soluționarea altei probleme care stătea în fața romanului – cea a timpului artistic. Pe la sfârșitul anilor cincizeci romanul panoramic prezenta o modalitate de sondare a vieții oarecum inertă. În primul rând, pentru că, așa cum confirmă practica literară dintotdeauna, orice modalitate, fiind exploatată prea intens, devine inevitabil obositoare, anacronică. În rândul al doilea, condițiile de viață, propice pentru afirmarea personalității, ce au urmat după demascarea culturii personalității, îi predispuneau pe prozatori nu atât spre caracterizarea socială a personajului, cât spre zugrăvirea lui din interior, prin autoexprimare.

După o exprimare din cale afară de volubilă, cum se practica în lucrările panoramice, personajul romanului cerea cuvântul și, afirmânduși eul, sublima obiectivitatea în trăiri subiective. Altfel exprimându-ne, spațiul românesc, dimensiunile căruia erau mult prea extinse, avea acum posibilitate să se comprime pe contul timpului resimțit pe nou. Expresia artistică a acestor interpenetrații ale spațiului și timpului trebuia să fie lirismul. Și ea, dintru început, într-o operă de factură lirică și-a arătat virtuțile – în romanul *Frunze de dor* de I.Druță.

Procesul a fost precedat de o revedere valorică radicală a fețelor timpului. Se impunea reevaluarea pe nou a antitezei false prezent – trecut, în care prezentul era în mod obligatoriu luminos, iar trecutul numaidecât întunecat. Drama *Lumina* (1948) de A.Lupan, bunăoară, zugrăvea trecutul în culori pur și simplu respingătoare. Prezentul e văzut, în schimb, într-o perspectivă luminoasă. Antiteza fețelor timpului a declanșat un conflict cu totul fals. Organizarea colhozului care, în realitate, s-a desfășurat în mod forțat, în piesă s-a făcut la rugămintea insistentă a țăranilor. Ea a deschis în fața personajelor o perspectivă uluitoare, ce e drept uneori adumbrată de uneltirile chiaburilor.

Impuși să abordeze printr-o atare optică problemele vieții, scriitorii de bunăcredință se sustrăgeau de la zugrăvirea problematicii prezentului. E cazul lui Ion Druță. În toată nuvelistica lui de până la apariția romanului *Frunze de dor* (1955) tematica prezentului aproape că lipsește, autorul preferând o problematică a trecutului ori una general-umană. Aceasta pentru a se sustrage de la poleirea realității impusă de sistemul totalitar.

Cu scurgerea timpului scriitorul înțelege că cititorul lui e totuși omul prezentului care așteaptă să găsească în cărți problematica actuală, că, odată

întreruptă, legătura timpurilor în opera artistică trebuie restabilită. Romanul *Frunze de dor* e, înainte de toate, o încercare de a lega timpurile. Spațiul și timpul romanului sunt strict conturate. Acțiunea lui are loc în satul Valea Răzeșilor și se consumă din primăvara până în toamna anului 1945. Destinele personajelor principale, Gheorghe și Rusanda, sunt condiționate de evenimentele ce au loc acolo și atunci. Dragostea dintre ei sfârșește implacabil în momentul când Rusanda, devenind învățătoare, crează impresia strămutării ei în alt cronotop, unul străin pentru Gheorghe. Zicem „crează impresia” pentru că în imaginația oamenilor, ba și a lui Gheorghe, ea, trăind în prezent, începe să fie tratată după legile altui timp, al trecutului, când o învățătoare, ieșită, de regulă, din rândul claselor avute, nu se mai putea înrudi cu un țăran: „Era țăran născut în zodia țăranilor și visa să ia în căsătorie o fiică de țăran, dar învățătoare. Pentru ce-i trebuie lui învățătoare la casă. Și cum poți face căsnicie cu ea – tu cu plugul, ea cu creionul”.

Noul cronotop al *Frunzelor de dor* a desființat, cel puțin pentru I.Druță, antiteza simplistă prezent – trecut și a pus începutul unei noi înțelegeri a legăturii timpurilor în opera artistică, una mai dialectică și mai flexibilă la condițiile totalitarismului: „... de câte ori va fi să se schimbe vremea, de atâtea ori ne tot vor dura rădăcinile”, ceea ce – imaginar – ar reprezenta un copac cu tulpina în prezent și cu rădăcinile în istorie. E concepția blagiană de determinare a viabilității prezentului prin confruntarea lui cu matricea stilistică a neamului, concepție care de aici încolo va sta la baza întregii creații druțiene. Intuirea aceasta a categoriilor de spațiu și de timp îl ridică, cum vedem, pe I.Druță la înțelegerea altei noțiuni definitorii pentru roman – a concepției fără de care romancierul, cum zicea V. Coroban „nu ar fi cazul să se pornească la drum”.

Erau perspective abia intuite, ușor punctate care se mai cereau verificate și apoi integrate definitiv în arhitectura romanului. Și I.Druță, de rând cu alți prozatori, le vor face. Ca întotdeauna, le vor face mai întâi în spațiul îngust, bun pentru experimente, al prozei scurte. Schițele acestea care urmau a fi intuite vor viza imaginea omului, configurația spațiului, dimensiunile timpului, vigoarea cuvântului etc., toate ținând la constituirea unui roman de reală anvergură. Ilustrative ni se par din acest unghi câteva nuvele scrise între anii 1955-1962: *Sania* (1955), *Bătrânețe, haine grele* (1958), *Malul de piatră* (1960) de I.Druță și *Din ochii ei blânzi* (1962) de M.Gh.Cibotaru.

Sania și *Bătrânețe, haine grele* de I.Druță surprind personajul literar în câteva ipostaze definitorii pentru destinul său – omul în procesul muncii, omul în familie și omul în familia mare, care este societatea. Moș Mihail din *Sania* decide să facă o sanie. „Avea să fie o sanie cum n-a mai fost alta pe lume – o sanie, că i se oprea moșului suflarea când se gândea la dânsa”. Înțeleasă ca o operă de artă, ea necesita o dăruire totală, până la halucinație: „Lucra într-un fel de amețală”.

Pentru a reliefa apoteoza creației, I.Druță aprofundează conflictul, punând față în față două concepții privind munca: una, veche, conform căreia munca e un travaliu obositor, aducător doar de venit, și alta identificată cu farmecul artistic, care împlinește omul, îi ridică prestigiul. La replica unuia dintre trecători: „-Bună sanie. Numai când a gătit-o (e vorba că a terminat-o vara – N.B.) cui îi trebuie, „Moș Mihail spune zâmbind: „...sărmanul omul surd, multe a mai pierdut în

lume!”. E zâmbetul omului demn de munca lui cu adevărat creatoare care l-a înălțat în ochii semenilor, l-a împlinit ca personalitate și l-a prefigurat ca artist al cuvântului. Atunci când baba, neînțelegându-i patima de a plăsmui frumosul, de a deveni astfel el însuși mai frumos sub toate aspectele, hotărăște să plece, moșul face deslușiri uluitoare prin umanismul lor:

„A lunecat despicătura din mâna moșneagului. S-a apropiat de prag, s-a uitat la fața pe care o vedea de patruzeci de ani în fiecare zi. S-a înfiorat. Îl aștepta o viață atât de pustie fără fața asta, fără mâinile astea. Apoi s-a uitat la sania care lucea desfăcută pe vârstac. Îl aștepta. Și a înțeles moșul că fără babă i-a fi viața pustie – fără sanie, nici măcar pustie n-a fi”.

A fi înseamnă a munci. Sensul vieții depinde direct de conținutul, scopul și rezultatele muncii. Rostită într-o perioadă când munca, sub influența totalitarismului sovietic, se devaloriza catastrofal, demolând pe această cale și resorturile spirituale ale omului, concluzia în cauză era de o actualitate mai mult decât stringentă care lucra la devenirea personajului artistic.

În cea de a doua nuvelă – *Bătrânețe, haine grele* – I. Druță își prezintă personajul nu numai în procesul muncii ci încă în două ipostaze definitorii: în familie și în societate. „Sub pălăria vișinie cu borurile largi trăiesc cel puțin trei Cireș...”. Unul din cele trei chipuri era badea Cireș – glumețul. Și când îl vedeai numai ce oprit la răscruce, cu ochiul mijit, mai potrivind odată gluma numai ce prinsă, se adunau patru măhale în jurul lui...”; „Al doilea om, ce locuiește sub pălăria vișinie, e badea Cireș – vierul”; „În sfârșit, al treilea om, ce locuiește sub pălăria vișinie, e badea Cireș, cap de familie”.

Cireș – vierul se identifica în felul de a munci și a înțelege rostul muncii cu moș Mihail din *Sania*. Badea Cireș în familie și în societate erau ipostaze în multe privințe noi. În familie el e serios, grav, dar totodată gingaș, îngăduitor și cumpătat. În societate el exprimă atât de bine spiritul semenilor săi, încât, zice autorul,: „...văzându-l trecând pe drum, îți pare că trece un sat întreg cu o pălărie vișinie dată pe ceafă”, tipizare care vorbește despre un nivel avansat al obiectivizării schiței de caracter literar. Luate împreună, toate schițele amintite se vor regăsi, topite, în chipul lui Onache Cărăbuș din romanul *Povara bunătații noastre* ce va apare mai târziu.

Schițele menționate au deschis noi perspective, mai ilustrative, de conturare a timpului și spațiului romanului. De data aceasta prin explorarea posibilității cuvântului nerostit, a tăcerii dramatice grăitoare prin sine și a gestului semnificativ. Nuvela lui I. Druță *Malul de piatră*, bunăoară, își consumă acțiunea într-un cadru temporal extrem de îngust. Ea începe „... noaptea, pe la trei”, când fiica lui Ichim Văcaru, părăsind Institutul de Medicină, se întoarce acasă, și sfârșește în sara aceleiași zile, „când a dat soarele spre asfințit...”. Dar în acest moment, care surprinde perseverența tatei de a-și scoate fiica în lume și indiferența acesteia față de pornirea în cauză, se clarifică destine umane, se consumă pasiuni și se rezolvă gânduri pentru care în romanul-cronică s-ar fi cerut poate ani. Și dacă toate acestea au putut fi înglobate doar în câteva ore, e pentru că I. Druță a știut să evidențieze în curgerea timpului un moment ce oglindește, ca universul într-o picătură de rouă, dezvoltarea caracterelor personajelor. Aceste momente dramatice se consumă în

tăcere: Ichim a frământat toată noaptea un fir de mohor în colțul gurii, iar spre ziuă a ieșit afară, s-a așezat pe malul de piatră din ogradă și „... a fumat tăcut țigară după țigară, până a răsărit soarele”; Anica, după ce și-a culcat fiica, „...s-a întors în odaie, a rămas în picioare lângă pat”; fiica doarme „... un somn greu, cu zbucium”.

Toți tac, dar tăcerea aceasta se identifică cu liniștea de dinaintea furtunii. Ea e plină de gânduri dramatice, de emoții tulburi, de trăiri senine adumbrite de nori plumburii. Nu întâmplător, când fiica a vrut să spună ceva, Ichim se întreabă mirat: „Parcă n-a fost spus până acum totul ce putea fi spus”. În punctul culminant dramatismul tăcerii îndreaptă pornirile personajelor în albia necesară. Indiferența fiicei cedează în fața perseverenței tatălui. Confruntate cu experiența acumulată de ani de zile, cele câteva ore de șovăială nu pot avea valoare decisivă pentru destinele personajelor.

Precum plânsul e reversul râsului, atunci când acesta din urmă e suprasolicitat, tot astfel și lirismul, când intenționează să deschidă mai larg sufletul personajului, simte nevoia suportului dramaticului. O atare metamarfoză a liricizării până la atingerea fiorului dramatic se produce în scena plastică din finalul nuvelei cu potență de parabolă. „Livada, conchide autorul în final, are nevoie de multe...Și de furtuni. Să vie așa, pe neașteptate, sălbătăcie de vânt s-o încerce. Să prindă fiecare copac de gâțe și să-l tragă, să-l scoată din pământ. Care-i tare și se ține, mă rog, să crească sănătos, iar care-i slăbuț și nu prea poate, să lase locul altuia... Așa se face de când lumea”. Aluzia la situația din casa lui Ichim e mai mult decât transparentă, după cum transparentă ni se pare și aluzia la rolul decisiv al situațiilor dramatice la obiectivizarea personajului din opera artistică.

Nuvela *Malul de piatră* e un model de condensare a timpului, de împletire organică a liricului și dramaticului, de interiorizare a acțiunii, de sugestionare a gândurilor și trăirilor. Dacă ținem cont că, la acea dată, romanul era inundat de situații, că acțiunea lui era prin excelență exterioară, iar expresia – frontală, devine mai mult decât clar că aceste descoperiri artistice nu vor putea fi trecute cu vederea în evoluția lui de mai departe.

Un experiment similar, de data aceasta cu referire și asupra spațiului artistic, îl face și Mihail Gh.Cibotaru în nuvela lirică *Din ochii ei blânzi*. În ea e prezentat destinul tragic al unui copil fără copilărie. Ieșind din această vârstă, personajul îi duce dorul: „O caut. De mulți ani o caut... Lucrurile pierdute nu se mai întorc. Și totuși, când dau pe acasă, o caut.

De la gară nu știu cum se face, că în loc s-o iau spre sat, mă pomenesc în mijlocul câmpului întins și tăcut, ce odihnește, liniștit, în clătinarea domoală a grâului și porumbului. Fiecare dâmb, fiecare vâlcea îmi amintește de dânsa.

-Aici am păscut vacile chiaburului.

Copleșul, care mă ține de mână, mă privește întrebător:

- Ce înseamnă, tăticule chiabur.

Tac. Mergem mai departe. Masivul de grâu se întinde până în zare, ca o apă cuminte, ce naște în răstimpuri valuri abia simțite.

-Pe atunci pământul ista era junghiat la tot pasul de haturi.

-Ce-s acele haturi, tăticule.

Copilăria mea vitrigă și neliniștită! Cât de departe ești!... Eu nu te blestemam, când erai atât de aspră și atât de cruntă cu mine, de parcă-mi dădeam seama, că-mi ești o musafiră scumpă, dar cu mofturi, gata de ducă.

Și s-a dus. Pe neașteptate, hoțește, fără să știu când. Poate atunci, când l-am petrecut pe tata la război fără să scot o lacrimă, încredințându-l:

-N-avea grijă de casă. Rămân eu bărbat!.

Poate atunci, când am ridicat încăpățânat și hotărât mâinile mai sus de bărbie ca să ajung la coarnele plugului și să-l stăpânesc fără șovăială în brazdă. Poate când mi-am sucit și eu o țigară din pănușă subțire de păpușoi și am tras cu lacrimi în ochi fumul în mine, ca cei mari, stăruindu-mă să înnăbuș tusa nestăpânită. Da poate atunci când am privit lung, fără să vreau, la Veronica, măhăleana noastră, și nu mai știu de ce am roșit, simțind în corp vibrații necunoscute...

Nu știu când s-a dus, dar s-a dus. Și de câte ori mă întorc în sat, o caut cu dor și sete, ca s-o văd cum arată după atâta vreme. Dar ea fuge din cale mea, se ascunde ca o vinovată. Și atunci pornesc tăcut și întristat spre casa părintească”.

Aici – nuvela e reprodușă aproape integral – e zugrăvită întreaga viață a personajului, sortit să vegezeze într-un mediu nefavorabil, să se maturizeze de timpuriu, să primească loviturile dramatice ale vieții și să răspundă la ele. Prin antiteză, aceste situații dramatice sunt confruntate cu momentele fericite ale copleșului, care nu știe ce e aceea chiabur, hat și alte noțiuni ce țin de lumea veche.

Nuvela *Din ochii ei blânzi* nu redă literalmente situațiile dramatice, ci exprimă spiritul lor, realitatea e condensată în trăirile și emoțiile personajelor, e subiectivată. Tăcerea, dese suspensii, repetarea frecventă a lui „poate”, care nu exprimă o îndoială, ci o afirmare, dorul și durerea după copilăria pierdută sintetizează spiritul situațiilor dramatice. Descifrate epic, aceste emoții și trăiri ale personajului ar fi necesitat zeci de situații dramatice. Scriitorii mari au militat întotdeauna pentru o atare prezentare a situațiilor reale în opera literară. Scopul scriitorului, după Balzac, „...constă în aceea ca, unind faptele analoage, să creeze un tablou general: oare nu tinde el să redea spiritul evenimentului și nu evenimentul ad litteram? De aceea el și sintetizează” [18]. Această calitate a lirismului era deosebit de prețioasă pentru romanul de la sfârșitul anilor cincizeci – începutul anilor șaizeci ai secolului XX. Și el o va include cu îndrăzneală în arsenalul său.

Rezolvarea problemelor timpului și spațiului romanului, intuirea concepției lui au pus această specie a genului epic pe cu totul alte temelii – mai sănătoase și mai deschizătoare de noi perspective. Analizând din acest unghi problemele în cauză, cercetătorul rus N.Ghei afirmă că „...coordonatele temporale și spațiale nu sunt numai o carcasă a operei, ci și un mijloc efectiv de organizare a conținutului ei” [19, p. 282]. Unul din aceste mijloace efective de organizare a fondului operei literare a fost întotdeauna și rămâne să fie personajul literar. Dar tocmai el s-a simțit în noua carcasă a romanului cel mai incomod. Afluxul de lirism îl împingea în prim-planul operei, iar el, tradițional, nu se putea desprinde de situații, rămânea un terestru, un predestinat. Era situația paradoxală când aveai senzația că asupra mecanismului romanului se apasă concomitent pe accelerator și pe frână. Curios lucru, dar situația aceasta o ilustrează pregnant unul dintre cele mai pitorești

personaje ale romanului timpului – Gheorghe Doinaru din *Frunze de dor*. Pus în situația rebreniană să aleagă între glasul pământului, asupra căruia plana incertitudinea, și glasul iubirii căruia, dacă i-ar fi dat ascultare, și-ar fi deschis o perspectivă caracterologică, personajul rămâne prizonierul situațiilor stagnante, se transformă într-un predestinat: „...Și drumurile din Valea Răzeșilor l-au cules grijuliu cu toată amărăciunea lui, l-au tot îndemnat dintr-o ulicoară în alta, l-au pus să sară pârăiașe, să ocolească poduri stricate. Gheorghe venea ascultător ca un copil – erau drumurile îmblate de el din frageda copilărie...”.

Reamintim că conflictul romanului se desfășoară din primăvara până în toamna anului 1945. El pune la începutul conflictului omului cu socialismul, înțeles și construit în Uniunea Sovietică în mod greșit, conflict care, cu cât societatea înainta, cu atât devenea mai neagreabilă pentru personalitate, aceasta ajungând până la urmă în situația când nu o mai putea nici suporta, nici schimba, situație care s-a sfârșit prin destrămarea socialismului.

Pe acest parcurs literatura a căutat într-una forme de adaptare la tribulațiile societății. În perioada despre care vorbim se impunea abandonarea lirismului ce închista de acum tot mai mult personajul în autoexprimări obositoare. Pe de altă parte, acest personaj trebuia scutit și de tirania situațiilor terestre care îi barau calea spre afirmare. Așa-zisa metodă a realismului socialist, militând prea insistent numai pentru prezent și presând astfel romanul să recurgă la filmarea pe viu a realității, îl apropia tot mai mult de ele. În raportul său la congresul II al scriitorilor din Moldova (1958) Em. Bucov constata: „Prezentul este primul atribut al metodei realist socialiste” [20, p. 111-112].

Sufocându-se între aceste dileme, personajul avea sentimentul inadaptabilității. Cum însă inadaptabilul e înainte de toate apanajul curentului romantic, ieșirea din impas a personajului românesc la acea etapă obiectiv nu putea fi alta decât expresia elevată ce ține de romantică. Congresul III al scriitorilor sovietici (Moscova, 1959) s-a desfășurat cu precădere sub semnul susținerii modalităților romantice de zugrăvire a vieții. „Vorbind despre curente stilistice din literatura noastră, menționa în cadrul congresului scriitorul ucrainean O. Honciar, am vrea să subliniem că apelul la romantică nu e un capriciu al scriitorului, ci un mod de percepere a lumii, o expresie a individualității sale creatoare... De ce, se întreba el în continuare, să nu ne folosim de culorile strălucitoare și de tonurile emoționale ale romanticii...” [21, p. 34]. Cercetătorul rus Al. Ovcearenco propunea chiar să ridicăm romantica la rang de metodă nouă de creație-romantismul socialist.

De patosul romantic încep să fie cuprinse acum toate genurile. Culegerile de poezii *Noapți albastre* (1962) de Anatol Codru și *Zbucium* (1956) și *Chemarea stelelor* (1962) de Emil Loteanu, drama *Drumul diamantelor* (1961) de Alexandru Cosmescu, romanele *Cântecul își face cale* (1961) de Vera Malev și *Fata cu harțag* (1962) de Alexei Marinat sunt în acest sens exemple concludente.

Personajul literar din această perioadă devine unul de esență romantică. Mediul, de obicei, nu-l mai aranjează. Nu pentru că nu ar fi bun, ci fiindcă îl vrea conform idealului său. Inima lui nu se mai împacă cu o existență terestră. Ea tinde spre înalturi, pretinde absolutul. De aici și amestecul de real și imaginar, de concret

și convențional, de proză și poezie, de expresie telurică și cânt. Acest personaj, după o expresie fericită a scriitorului lituanian A Beleauskas uneori a ajuns, alteori tindea să devină „nu numai obiectul, ci și subiectul romanului” [22, p. 107].

Analizate pe fundalul romanului anterior, lucrările prozaice de amploare cu tentă romantică își dezvăluie o serie de calități care, chiar dacă uneori au fost impinse la extreme, și-au adus totuși contribuția la evoluția acestei specii epice: au scos personajul de sub tutela situațiilor, creându-i posibilități de obiectivizare atât în funcție de acestea, cât, mai ales, potrivit voinței lui, au structurat opera pe un laitmotiv înălțător, coagulându-i pe această cale mai strâns părțile constitutive, au generat stilul elevat. Mai înainte unele dintre aceste modalități, cum ar fi ridicarea frazei la rang de stil elevat sau ținerea narațiunii pe o unică respirație, obținându-se astfel un spor de coeziune compozițională, au fost pregătite și prin intermediul lirismului. Vorbind, de exemplu, despre lirismul *Frunzelor de dor*, cercetătorul M.Cimpoi constata că el, trecând în poetic, a contribuit în mod simțitor la articularea compoziției romanului: „Cartea e lirică în spiritul ei general (adică poetică – N.B.), nu în digresiuni lirice speciale sau în intervențiile autoricești voalate. Valul puternic de lirism atenuează fragmentarismul, recuperează precaritatea motivărilor psihologice, a legăturilor cauzale între întâmplări și reacțiile personajelor” [23, p. 87].

În atmosfera întrucâtva favorabilă ce a urmat după demascarea cultului personalității literare, în general, și, romanul, în speță, treceau prin schimbări radicale. De rând cu acumulările serioase, aveau loc și debarasări esențiale de procedeele de acum resimțite ca epuizate. Dintr-o modalitate care a revoluționat literatura, lirismul ajunge să fie apreciat de M.Cimpoi cum că ar avea „o influență oarecum nefastă asupra literaturii noastre, în sensul că naște atâtea și atâtea efemeride, atâtea prozești care cred că pot împrumuta de la el (de la I.Druță – N.B.) nițel har artistic” [24,p.57]. Degenerase în acest timp și unda romantică. Evitând cu vehemență extrema realismului terestru, romanele cu tentă romantică, din cele mai nobile intenții de a dezvălui energiile din om și de a depăși stilul neutru, nu au putut totuși, mai ales atunci când patosul romantic se alătura la triumfalismul totalitarist, evita cealaltă extremă – supradimensionarea personajelor și suprasaturarea cu emotivitate a stilului. În astfel de situații personajele deveneau atât de artificiale încât puteau fi tirajate în serie. Dintr-un personaj conceput să ne emoționeze prin farmecul său romantic, Sanda Brai din romanul Verei Malev *Cântecul își face cale* ajunge în final un stereotip care, aidoma lui Pavlik Morozov, își trădează propriul tată. Începuse, cum afirmase mai înainte M.Cimpoi, renașterea personajelor rusești îmbrăcate în cojoace mocănești de care nu chiar cu mult timp în urmă ni se părea că scăpasem.

În paralel cu constituirea romanului avea loc și degradarea lui. Critica, spre cinstea ei, a observat aceste tendințe contradictorii. R. Portnoi publica în acest timp două articole cu titluri mai mult decât semnificative: *Căutări rodnice și atracții înșelătoare* și *Romantică înaripată și reverii sterile*. Aflat la o atare răspântie, romanul din spațiul basarabean trebuia să-și intuiască o nouă cale de dezvoltare. Aceasta i-a fost sugerată de cercetătorul M.Cimpoi: „Trebuie să începem cu realitatea epicului” [24, p. 57]. Trebuia anume să începem și nu să

reîncepem. Pentru că acum, în a doua jumătate a anilor şaizeci ai secolului XX, condițiile istorice și atmosfera literară erau cu totul de altă natură decât acele ce constituiau realitatea epicului din anii treizeci și cincizeci. Experiențele întreprinse la cumpăna anilor 50-60 s-au soldat nu cu puține acumulări valoroase. Și liricizarea, și unele elemente de analiză psihologică, și unda romantică, odată asimilate, rămăneau un bun al romanului, dar și al romancierului care depășise cu succes dogmatismul cras și reabilitase în lucrările sale eticul și sacrul, adică, în fond, intuise statutul de scriitor și conștiința de valoare neperisabilă a operei literare. Anume aceste modalități au permis romancierilor să smulgă personajul de sub tutela situațiilor obiectivității, creîndu-i astfel mai largi posibilități de autoexprimare, să îmbine organic faptul real cu ficțiunea artistică.

O asemenea relație valorică dintre om și mediu e aptă, după părerea cunoscutului teoretician M. Bahtin, să stimuleze evoluarea unui univers epic propriu-zis într-unul romanesc. „A zugrăvi evenimentul, menționează el, la nivel valorico-temporal cu sine însuși și cu contemporanii lui (deci, pe baza experienței personale și a ficțiunii) înseamnă a săvârși o cotitură radicală – a trece din universul epic în cel romanesc” [25, p. 457]. Neglijarea acestei stări noi de lucruri pune romancierul în situația delicată de a încerca – prin mijloace odată consumate – să cucerească teritorii de acum acaparate. Astfel de experiențe, spre regret, s-au făcut nu puține, dar, întrucât ele nu au influențat în mod pozitiv edificiul romanului, nu le luăm aici în calcul.

Referințe bibliografice

1. Ciobanu, I. *C....abia din clipa când și-a găsit problema sa/interviu* // Saka, Serafim. *Aici și acum*. – Chișinău, editura „Lumina”, 1976.
2. Coroban, V. *Unele probleme* // *Cultura*, 1966, 18 iunie.
3. Cimpoi, M. *Înnoire* // *Cultura*, 1966, 25 iunie.
4. Druță, Ion. *Pentru cărți sănătoase* // *Cultura*, 1966, 25 iunie.
5. Coroban, V. *Romanul moldovenesc contemporan*. – Chișinău, editura „Cartea Moldovenească”, 1969.
6. Coroban, Vasile. *...noi nu avem conștiința lucrului făcut /interviu* // Saka, Serafim. *Aici și acum*. – Chișinău, editura „Lumina”, 1976.
7. *Reflecții și maxime*, II. Ediție îngrijită de Constantin Bădescu. – București, Editura științifică și enciclopedică, 1989.
8. Cimpoi, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii din Basarabia*. – Chișinău, editura „Arc”, 1996.
9. Rașcu, I. *M. Eminescu și Alecsandri*. – București, 1936.
10. Cornea, Paul. *De la Alecsandrescu la Eminescu*. – București, Editura pentru literatură, 1966.
11. Vlad, Ion. *Destinul unei structuri epice*. – București, 1972.
12. Citat după: Богуславский А.О., Диев В.А. *Русская советская драматургия. Основные проблемы развития*, vol. I. – Moscova, 1963.
13. Coroban, V. *Povestirea sovietică moldovenească (1924-1940)* // *Studii de literatură și folclor*. – Chișinău, editura „Cartea Moldovenească”, 1963.

14. Portnoi, R. *Analize și aprecieri*. – Chișinău, editura „Cartea Moldovenească”, 1954.
15. Șleahu, S. *Note despre creația lui Ion Ciobanu* // Samson Șleahu. *Din carnetele scriitorului*. – Chișinău, editura „Literatura artistică”, 1977.
16. Белинский В. Г. *Полн. Собр. Соч.*, том V. – М., 1954.
17. Marino, A. *Modern. Modernism. Modernitate*. – București, Editura pentru literatura universală, 1969.
18. Бальзак, О. *Собр. соч. в 15 т.*, Т. 5. – М., 1955.
19. Гей Н. К. *Художественность литературы*. – Москва, „Наука”, 1975.
20. Вусов, Ем. *Viața poporului e izvorul nececat al inspirației artistice* // Nistru, 1958, nr. 12.
21. *Третий съезд писателей СССР. 18-23 мая 1959. Стенографический отчет*. – М., 1959.
22. Citat după: Бучис, А. *Роман и современность*. – М., „Советский писатель”, 1977.
23. Cîmpoi, Mihai. *Disocieri*. – Chișinău, editura „Cartea Moldovenească”, 1969.
24. Cîmpoi, Mihai. *Așteptând cărți din ce în ce mai bune, le-aud cum vin* // Serafim Saka. *Aici și acum*. – Chișinău, editura „Lumina”, 1976.
25. Бахтин, М. *Вопросы литературы и эстетики*. – Москва, издательство „Художественная литература”, 1975.

Nicolae Leahu Condiția poetului și a poeziei

Orice act poetic adevărat consacră un anumit mod de *detașare*, de poziționare creativă în *răspăr* față de convențiile tematice și stilistice ale tradiției (și actualității!) literare. Cu atât mai mult atunci când mediul literar dă semne de anchiloză și, ceea ce este și mai grav, critica momentului face jocul clișeeilor, celebrând, în fapt, inerția. Deși pare straniu (mai ales pentru epoca modernă/postmodernă, cu suprasofisticatele ei metodologii de interpretare și, implicit, de prognozare a evoluțiilor literar-artistice), în asemenea situații întâiele semne de revoltă vin dinspre creatori, care, depășind confortul ideatic și de limbaj al criticilor și teoreticienilor, lansează noi provocări, menite să bulverseze prejudecățile canonice și obișnuințele receptării.

De exemplu, impresia pe care o impunea aproape violent poezia lui Eugen Cioclea, în 1988, la ora debutului său cu volumul *Numitorul comun* [1], într-un context descriptibil, cu un clișeu al epocii, drept „înnoitor în toate sferele vieții”, era că de eșalonul poeziei „moldovenești” s-a agățat un clovn, care, fluturându-și de-asupra capului sacoul în carouri, declamă în gura mare poeme „trăsnite”, pe teme contrariante pentru sentimentele puritane ale regimului, inclusiv al celui literar. Plus că și limbajul, de o ireverențiozitate frontală, „programată”, am zice, pune capac la toate, „hrăspăind” auzul educat în spiritul canonului festiv al muzicii sovietice.

Dincolo de gesticulația bufă și de tumbele stilistice pe care le face autorul cu o dexteritate amintind marile spirite ludice ale secolului al XX-lea, poezia lui Eugen Cioclea insinua un autentic program literar, axat pe *ideea reformulării etice și estetice a condiției poetului și a poeziei*, pornind de la o reflecție tensionată asupra statutului acestora în acele (nebănuite încă) zile de crepuscul ale imperiului sovietic.

„Ușa spartă în realitate”, cum se autocaracterizează, sau plonjând, din înaltul conceptelor, ca un luceafăr ludic („Vin. Vâjâind.”) marcat de condiția sa efemeră, poetul este o reîncarnare a *firescului* [2] („Eu nu scriu versuri. /Eu așa vorbesc.”, *Orgoliu*). Noul Orfeu își trăiește destinul la cote paroxistice: „Trebuiau să treacă patruzeci de ani /ca să-mi vină sufletul la gură /cum argintul viu în termometru. /Nu-s bolnav, dar am temperatură. /Poți să fierbi pe tâmpla mea cafeaua, /poți să coci pe limba mea cartofi...”.

Exuberantă, tinerețea interioară se manifestă în elementul ei, adoptând sinceritatea rostirii, „vorbirea directă”, *demnă* (vezi poemul *P.S. la coloana vertebrală*), anunțând că la orizontul literelor s-a ivit o nouă dinastie de truveri.

„Poezia lui Eugen Cioclea/este o poezie declarativă”, declamă pe un ton maiakovskian autorul, hotărât să distrugă (cu propriile arme ale acestuia) meterezele declarativismului „de lemn”, înămolit în duplicitate și spirit meschin, în confort domestic și sufletesc („toți vor Druon și scrumbie”). O neliniște acută, parodiind discret anxietatea și ifosele profunzimii (ermetice) a discursului modernist, mână din spate ingenuitatea deliberată a poetului, care își pune masca

unui „sucit” și „clăpăug”, obsedat de viziuni „scrântite”, de gândul că e un geniu „trândav” ce va rata șansa de a fi predat în licee „din vina cuvintelor cam necioplite”. De altfel, mimarea „sucelii” (a fi „de-a-ndoaselea” e o expresie recurentă la E. Cioclea), a agramăției, reactivate după cunoscutul model al ingenuității argheziene, constituiau o noutate pentru poezia românească din Basarabia la sfârșitul deceniului al nouălea. Poetul deschide larg ecluzele limbajului poetic, favorizând pătrunderea în spațiul liricii a unui lexic reavăn, mustind de sevele unei simțiri necontrafăcute, apt să spargă tiparele și să dezumfle burduful convențiilor „literaturii serioase”, convenții întreținute vreme îndelungată de un civism duhnind a... cinism. „Rimele mint cu înverșunare”, avertizează poetul, constatând totodată și existența unui „comerț ilicit/cu versuri lungi/despre Patrie”. De unde și vibrantul său apel către congeneri să nu confunde „poezia cu Banca Centrală” și să renunțe la „legăturica cu bani” „măcar pentru poemele despre mamă și patrie”.

Percepută, de la distanță, ca pură bufonadă, iconoclastia poetului are mereu în vedere o morală a creatorului și a creației, adâncurile ei resorturi aflându-și sorgintea în etica populară, într-un limbaj aspru, dar cu efecte terapeutice, chiar dacă nu exclude nuditatea rostirii (Vezi *Anapoda*, III).

„Pretext” de comunicare nepretențioasă („Ca în sat/salutul sau întrebarea: „La apă?”) sau formă de „reluare a iubirii”, poezia este, pentru Eugen Cioclea, un concept glisând între candoarea unor binețe și înalta sofisticare sentimentală a refacerii (în cuvinte) a unei sensibilități pierdute și regăsite. Iată de ce se și articulează cu o vehemență patetică discursul său antitraditionalist: „Tărani n-au când citi versurile tale,/precum că iarba, vai, devine scrum, /precum că roua zornăie pe vale,/iar soarele-i cu coadă de păun” (*Impertinența poetului*). Sau: din același text: „Impertinent curtezi tipografia,/doar ți-a zâmbi vreun șpalt promițător – /plutește pe urină berăria/cu tot cu oda ta despre ogor”.

Spațiu al autosacrificării sau al damnării, poezia este, pentru Eugen Cioclea, măsura unei implicări cumplite. În artă, spune poetul, „să intri ca în ștreang”, iar în poezie, „ca un gladiator/sfidând cu un surâs adolescent tribuna” și aceasta pentru că „tot ce e frumos e și tragic”, frizând limitele, bruscând imposibilul.

Reflecția asupra condiției artistului și a artei sale se adâncește în ultimul volum al poetului, *Dați totul la o parte ca să văd* (2001), unde confruntarea directă cu structurile osificate ale tradiției ia note mai blânde, în schimb accentuându-se trăirea artei și a mitului adevărului ca evenimente ale propriei ființe. Tonul apodictic pare să certifice experiența încheiată a unui inițiat: literatura, spune poetul, „este/o răfuială cu propria/conștiință”. Dar la capătul carnagiului eului cu sinele nu surâd certitudinile, pentru că poezia „nu vorbește despre adevăr”, ea, cel mult, îl apropie sau participă la constituirea sensurilor acestuia acolo unde nu-și cascadează hăul decât neantul. Or, cum edictează poetul, singur „spiritul poeziei încearcă să mituiască incertitudinea,/dar ce se alege din asta/nu-i tralalala /gândirii” (*Monolog*).

Metapoeme, subtitlul cărții *Dați totul la o parte ca să văd*, este mai puțin un termen tehnic și mai degrabă o ipostaziere orgolioasă a eului pe ultima treaptă a evoluției formelor poeticității („sfârșitul istoriei”, ce naiba!), mai exact, într-un

punct din care ar începe o *altă fază* (dacă nu... istorie) a poeziei. O utopie asumată, un „construct” forțând instaurarea unui pact provizoriu între *theorie/ praxis* și *sensibilitate*. Divulgând o gestică modelată din ticurile avangardei istorice, artele poetice din acest volum s-ar împotmoli în plictis, dacă incertitudinea – ca strategie a discursului – n-ar inunda interstițiile poemului. Exemplară în acest sens este poezia (*Avan)teză*. „Părerile [... poetului – n.n., N.L.] îs zăpăcite”, „Când spune una, se referă la alta./O javră turbată e logica sa”, el „n-are nevoie (organic) de cititori”, momindu-i pe „zănaticii critici” cu „sățioasele lipitori”. Cu tot spiritul provocator pe care îl investește în enunț, senzația de *epuizare* teoretică mută discuția în planul limbajului. Ceea cu ce ne alegem sunt *niște poze, niște cuvinte*. Și poetul e perfect conștient de acest lucru: „Cu alte cuvinte/aceleași cuvinte/le spunem./Orișice limbă te umilește (*Altfel*). Sau: „Scrisu-i ca moftul – peren.”

Alunecarea discursului în clișeu naște revolta de a destabiliza limbajul, nevoia destructurării surselor modelatoare ale poeticului, pentru a le re-testa funcționalitatea, consistența, dexteritățile combinatorice. Cuvintele și gesturile (poetice) și-au pierdut inocența, comunicarea mușcă lacom din carnea lor tot mai flască și ceea ce-i rămâne poetului este să stârnească iritarea, furia, invidia confrăților de condei: „Sfătuiesc scriitorii să nu mai citească /mâzgăliturile mele,/cum nu le înghit nici eu pe-ale lor” (*Vamă*). Domeniu al confruntărilor vanitose, pare *să spună* poetul, poezia substituie comunicarea prin iluzia comunicării, adevăratele revelații poetice fiind evenimente interioare: „metaplasma se-ntâmplă pe muchia conștiinței”, ci nu pe segmentul emitent – destinatar. Iată de ce, de vreme ce poezia nu poate avea o rezonanță exterioară echivalentă *trăirii în act*, despre „bazaconiile” poetului „n-ar trebui să se scrie defel într-o limbă/din cele vorbite/curent” (*Cumva*). Or, la limită, interpretarea e doar *umbra unui „joc secund”*.

Faptul că atitudinea iconoclastă stimulează reflecția poetică în timp ce aceasta din urmă regizează spectacolul celei dintâi e vizibil mai ales în *imagea* (nu spun totuși structura!) atent elaborată a cărții. Nici Em. Galaicu-Păun (aici pe post de lector de carte), un fanatic al monturii infinitezimale, n-a consumat atâta energie pentru efecte de ordin exterior, aș zice pirotehnice. Începând cu titlul volumului, avându-și „temeiul” în versul „Dați totul la o parte să văd îngăduința / marelui șef pe lumină care o năruie fără contor” (*Mal*), o aluzie la generalizarea transformării în marfă a resurselor vitale pentru existența umană („Locuiesc într-o zonă unde și viața/este cu plată”), continuând cu subtitlul *Metapoeme* și portretul fotografic al autorului, prefațat cu versul (programatic?!) „Numai defectul din mine /mai este original”, Eugen Cioclea fixează în mortarul conceptelor alte și alte „cărămizi” întru împlinirea idealului de *carte ca obiect de artă* : un motto din *Poemul didactic* al lui Parmenide din Elea, trei planșe înfățișând lucrări de Simion Zamșa (realizate din/pe deșeuri de obiecte vechi), encefalograma autorului, autenticată prin ștampila medicului, o listă bibliografică (impresionantă, e adevărat) „sugerând” suportul „științific” al ... discursului liric, scurte note bibliografice despre autor, inclusiv consemnarea „Scrieri neimportante”, cuprinzând cele două volume anterioare și „distincțiile” cu care au fost onorate. La această sofisticată regie se adaugă convertirea în figuri de stil a unor formule de algebră, termeni din

genetică, o partitură (de Schönberg) etc. Nu se poate să nu remarcăm unitatea stilistică a titlurilor (din 50 de titluri, 45 sunt dintr-un singur cuvânt, celelalte cinci fiind titluri „poliglote” din două sau mai multe cuvinte).

Strunind, acum, ludicul și ironia cu frâiele cerebralității, eliminând butada în favoarea apodicticului, temperând spontaneitatea temperamentală și inserția senzualistă ce dădeau acel farmec iconoclast și degajat cărților sale anterioare, Eugen Cioclea ajunge, în *Dați totul la o parte ca să văd*, printr-o imprevizibilă croazieră în jurul globului poezesc, la poemul grav, construit în două ritmuri, cu erudiție și sensibilitate. Deși inversează termenii ecuației lirice, poetul rămâne un nonconformist de substanță, zăpăcind adeseori antenele receptării. Alex. Ștefănescu e una dintre victime [3, p. 4] prin respingerea abruptă, fără careva discuții, a unei experimentale a volumului, una dintre cele mai interesante în poezia românească a ultimilor ani. Or, se știe, experimentul literar nu poate da imediat satisfacții esteticului, ele se produc fie prin raportarea operei experimentale la contextul literar al momentului, fie prin acțiunea secretă pe care o va exercita asupra evoluției ulterioare a literaturii.

Referințe bibliografice

1. Cf. E. Cioclea, *Numitorul comun* (prefață de Eugen Lungu: „Alternativa numitorului comun”), Chișinău, Editura *Literatura artistică*, 1988.
2. „Firescul” pare a fi echivalentul basarabean pentru conceptele de *poezia prozaismului existențial* și *biografism*, teoretizate pe larg de poeții optzeciști din Tară.
3. Cf. Alex. Ștefănescu, *Dezinvoltură de om greoi*, în „Ziarul de duminică”, 5 oct. 2001.

**Anatol Gavrilov Compoziția romanească în concepția lui
G. Ibrăileanu**

Opiniile lui G. Ibrăileanu despre roman, pe care le găsim în numeroasele-i articole scrise de-a lungul întregii sale activități literare, se încadrează, în pofida faptului că ele nu au fost sistematizate într-o lucrare de sinteză, într-un concept cuprinzător și unitar de roman. Studiarea contribuțiilor acestui critic la fondarea și dezvoltarea teoriei naționale a romanului ne-a adus la concluzia că în tot ce a scris Ibrăileanu despre roman, despre romancierii români și străini se găsește o primă definiție integrală a structurii romanului în critica românească, și poate că nu numai în cea românească. Anticipând teoria operei literare ca structură stratiformă sau pluristratificată, fondată de R. Indarden în lucrarea sa *Opera de artă literară* publicată în 1931, adică pe la sfârșitul activității criticului nostru, G. Ibrăileanu a definit specificitatea structurii romanului la diferite niveluri sau straturi începând cu viziunea artistică romanească, căci orice gen literar este o “formă conținutistă” (M. Bahtin) care structurează o anumită viziune artistică a lumii, și terminând cu structurarea stilistică a limbii în roman.

Intuițiile sale teoretice cu privire la caracterul specific românesc al componentelor structurale principale ale operei literare: tema, subiectul, compoziția, personajul literar, modelarea stilistică a limbajului artistic, precum și al receptării romanului, prefigurează un model propriu de structură stratiformă a romanului, un model mai concret, în “carne și oase”, în comparație cu scheletele teoretice din modelele lui Ingadren, N. Hartmann ș.a.

Toate aceste niveluri sau straturi, orizontale, temporale, ale structurii romanului au la Ibrăileanu, ca axă verticală, ideea că romanul este un “gen compozit, hibrid” care reprezintă ca într-o “mare oglindă”, “viața complexă” a “omului complex” în toată complexitatea estetică a manifestărilor cotidiene, prozaice ale ființei umane [1].

Complexitate, completitudine, totalitate individuală, sunt cuvintele de ordine în reflecțiile lui Ibrăileanu despre roman. În *Încheiere. Filosofia într-o nouă epocă* din studiul *Introducere în filosofia contemporană*, Andrei Marga numește printre „indicii ale crizei filosofiei” cauzată de „tendința de specializare înăuntrul filosofiei, care împiedică din interior elaborarea unei imagini cuprinzătoare a lumii socio-cosmice” și provocările venite de la problema complexității: „în ultimii ani a devenit tot mai clar că filosofia se confruntă ea însăși cu nevoia și cu dificultățile stăpânirii complexității. Argumentul complexității fenomenelor este invocat în zilele noastre în favoarea tezei după care este nevoie acum de o reconstrucție în adâncime a unor conceptualizări devenite clasice. Ea (teza complexității) vine să pună în lumină multitudinea evenimentelor posibile care este mereu deschisă, la toate nivelurile de existență”.

Conceptualizările ce vor încerca să preia complexitatea sunt abia la începutul istoriei lor. De pe acum se poate spune însă, cu siguranță, că dinspre complexitatea crescută a vieții cunoașterii și reflexivității vin „provocări” pentru accepiunea

moștenită a subiectului, a individului, a sensului și, desigur, a raționalității” [2, p. 351-352]. După cum vom vedea din cele ce urmează, Ibrăileanu era deja conștient de provocările care vin dinspre complexitatea crescută a vieții omului, ce-și găsește reflectarea artistică cea mai amplă în roman, pentru noțiunile poeticii tradiționale ca subiect, compoziție, personaj, stil ș.a., noțiuni ce definesc toate nivelurile de existență artistică a omului și lumii lui în structura romanului.

Aici se impune din nou o paralelă cu M. Bahtin. Care în studiul său *Cuvântul (discursul) în roman* releva: “toate categoriile stilisticii și însăși concepția despre discursul poetic, care stă la baza lor, nu sunt aplicabile la discursul românesc. Discursul românesc s-a dovedit a fi piatra de încercare pentru toată gândirea stilistică, dezvăluind îngustimea acestei gândiri și inadecvarea ei pentru toate sferile vieții cuvântului artistic.

Toate încercările de analize stilistice concrete ale prozei eșuau în descrieri lingvistice ale limbajului romancierului ori se mărgineau să sublinieze anumite elemente stilistice ale romanului, încadrabile (sau care par doar par încadrabile) în categoriile tradiționale ale stilisticii. Și într-un caz și în celălalt, ansamblul stilistic al romanului și al discursului românesc scapă din vederea cercetătorilor.

Romanul ca ansamblu este un fenomen pluristilistic, plurilingual și plurivocal. În el cercetătorul ia contact cu câteva unități eterogene care se află uneori în planuri lingvistice diferite și care se supun unor norme stilistice diferite” [3, p. 114-115].

Și Ibrăileanu a observat, cu mult înainte de publicarea acestui studiu al lui Bahtin, că noțiunile poeticii tradiționale “subiect”, “compoziție”, “stil” ș.a. sunt neadecvate poeticii specifice a romanului. În consens cu ideea despre complexitatea estetică a cuprinderii vieții, Ibrăileanu refuza să definească romanul prin subiectul lui, specific românesc, când afirma că romanul nu are subiect în înțelesul obișnuit al termenului, de înlănțuire a faptelor pe o anumită axă tematică, de istorisire a unui eveniment, de narare a unei povești. De aceea “forma internă” a romanului nu putea fi definită satisfăcător, remarca Ibrăileanu, nici cu ajutorul altei noțiuni tradiționale – compoziția.

În același articol despre Tolstoi, în care constata că romanele acestuia “sunt atât de lipsite de subiect”, întru confirmarea acestei constatări se întreba retoric “Ce subiect e în *Anna Karenin*?”. Ibrăileanu, vorbind despre lungimea mare a romanului rusesc și englez și observând că “lungimea această nu se datorește nici complexității intrigii, nici digresiilor inutile”, “ci îngrămădirii de detalii caracteristice, clădirii pe încetul a vieții și, uneori, contopirii într-o singură operă a mai multor romane”, aduce drept exemplu tipic nu *Război și pace*, cel mai lung roman al lui Tolstoi, ci *Anna Karenin*, care “e compusă din două romane și dintr-o schiță de roman. E, mai întâi, romanul Annei și a lui Vronski, istoria unei iubiri extraconjugale; e apoi romanul Kityei și a lui Levin, istoria <...> unei fericiri conjugale, cam mediocră, ca toate fericirile acestea <...>. Și, în sfârșit, o schiță de roman, familia Oblonski, unde e vorba de o femeie care, înșelată și chinuită de un bărbat ușurel și fără scrupule, își găsește, totuși, o palidă, nu fericire, ci mulțumire, în îndeplinirea datoriilor de mamă” [4, p. 422-423].

Acest fapt că în *Anna Karenin* Tolstoi dezvoltă paralel subiecte a două-trei romane a fost observat și discutat în critica rusă imediat după publicarea acestui roman, chiar unii critici dintre cei mai apropiați lui Tolstoi reproșându-i în recenzii, corespondențe și convorbiri personale o insuficiență unitate, organizare compozițională a materialului care se revarsă din albia subiectului principal. Tolstoi într-o notă de jurnal se revolta de miopia criticilor săi care, obișnuiți cu o anumită formă compozițională, nu i-au înțeles construcția romanului său, n-au observat "cheile de boltă" care unesc toate liniile de subiect sub o singură cupolă. Or, Ibrăileanu vorbește anume ca de o mare inovație a "prințului romanelor" despre faptul că în *Anna Karenin* Tolstoi a reușit să contopească trei romane într-o singură operă (Nu dispunem de o informație certă dacă Ibrăileanu era la curent cu discuția în critica rusă în jurul compoziției romanului *Anna Karenin*. E foarte probabil că a știut despre ea de la Constantin Stere, cu care, cum a mărturisit, a discutat despre acest roman și despre creația lui Tolstoi în genere. A știut el însă și de răspunsul lui Tolstoi? Dar opinia scriitorului rus în consens cu opinia criticului nostru despre structura compozițională a romanului dat, se înscrie în contextul conceptului său general de roman ca imagine complexă a "vieții complete".), observând cu perspicacitate cum cele trei subiecte de roman nu sunt dezvoltate paralel, nu sunt legate între ele doar prin întâlnirile episodice și relațiile personale dintre protagoniștii lor, ci se întrepătrund la un nivel mai adânc al temei destinului uman, prin aceste subiecte Tolstoi dezvoltând contrapunctic, polifonic toată complexitatea contradictorie a corelației dintre fericire, iubire și îndatoririle vieții de familie, care sunt mult mai împovărătoare pentru femeie și-i cer sacrificii personale mult mai mari. În centru se află soarta tragică a Annei, dar această linie de subiect, dacă ne-ar fi fost prezentată numai ea, ar fi una din cele mai comune în romanul european de la *Principesa de Cleves* de Doamna de La Fayette la *Doamna Bovary* de Flaubert: "povestirea vieții unei femei care-și înșală bărbatul" [4, p. 422] pentru un amant, cu care este nefericită. Romanul ar fi poate câștigat în unitate tematică-compozițională, dar ar fi pierdut în completitudinea zugrăvirii vieții în manifestările ei atât de diverse și antinomice. O condamnă sau o îndreptățește autorul, și cititorul împreună cu el, pe Anna? Cercetătorii istoriei scrierii acestui roman, care a suferit în procesul scrierii mari modificări de concept, vor arăta mai târziu că într-o primă versiune romanul Annei era conceput în vederea condamnării morale a unei femei ce a pus fericirea egoistă a pasiunii erotice mai presus de sentimentul matern și obligațiile conjugale, soțul Annei trebuind să trezească compătimirea cititorului față de suferințele lui nemeritate și totodată condamnarea eroinei ca pe o femeie ușuratică, vulgar senzuală și iresponsabilă. Însă treptat prezentarea axiologică a Annei și a soțului ei, devenit o mașină birocratică incapabilă de o trăire vie a sentimentelor umane, pentru care viața se reduce la executarea unor reguli și obligații riguros codificate, a fost inversată, autorul ajungând să ne câștige toată compătimirea noastră față de soția infidelă [6]. Înseamnă atunci că Tolstoi prin versiunea finală a romanului Annei a urmărit să îndreptățească infidelitatea conjugală?

Nu vom găsi în romanul lui Tolstoi răspunsuri categorice la asemenea întrebări. Viața ne este arătată mult prea complicată pentru a se putea trage din ea niște concluzii moralizatoare univoce. Tolstoi ne arată, scrie Ibrăileanu în articolul

Anna *Karenin*, că "iubirea lor (iubirea dintre Anna și Vronski) "vinovată" nu a putut fi fericită. Ea se isprăvește cu sinuciderea Annei. Desigur, aruncarea ei sub tren este o întâmplare. A fascinat-o trenul <...>, tentație, care seamănă cu tentația abisului. Dar întâmplarea asta trebuia să se întâmple <...>.

Complicațiile vieții o aduseră pe Anna la acea stare morală când a trăi devine imposibil" [5, p. 157].

Dar acest sfârșit nefericit al eroinei, arată Ibrăileanu, nu poate fi interpretat în chip moralizator ca o pedeapsă meritată pentru crima infidelității: "Dar dacă Tolstoi o "pedepsește" pe Ana, făcând-o să-și expieze "crima" prin expulzarea ei din viață după ce o expulzase din societate, el, totuși, nu e un burghez moralist, care să se extazieze în fața vieții de familie; el nu găsește că în această viață și grație acestei vieți femeia este o ființă fericită; el nu cântă familia ca o idilă.

Există în acest roman un pasagiu plin de înțeles în care e vorba de vizita Doly-ei la Anna, la moșia lui Vronski. În Doly, Tolstoi personifică "gospodina", pe femeia casnică, cinstită, care trăiește numai pentru familia ei, care-și jertfește sănătatea și frumusețea și toate ceasurile vieții ei copiilor și bărbatului, cu toate că acest bărbat nu este altul decât acea simpatică secătură care se numește Stiva Oblonski și care o înșală fără nici un scrupul. Și Doly, pe drum, în trăsura care o duce la Anna, simte nostalgie - ea, soția și mama model - după o viață ca aceea a Annei, a femeii hulită de toată lumea, după o viață fără grijile familiare, după o viață plină de pasiuni și lipsită de datorii.

Prin această simplă observație, Tolstoi a făcut toată critica "familiei" și a arătat în chip admirabil tristețea soartei femeii: ori pasiunea care duce la catastrofă, ori funcțiunea de mamă și soție, care-i mohorăște viața și-i răpește tot ce este mare în această viață" [5, p. 160].

Prin această observație privind intersecția dintre „subiectul unui roman” cu „subiectul altui roman” Ibrăileanu arată tocmai una din "cheile de boltă" care le leagă pe amândouă cu tema "tristețea soartei femeii": nici Anna, nici Doly nu cunosc fericirea împlinită a unei "vieți complete": prima cunoaște pentru un timp scurt fericirea iubirii, dar pierde fericirea de mamă și reputația femeii de societate bună, cea de a doua se sacrifică funcției de mamă grijulie și bună gospodină, fiind mistuită în adâncul sufletului de nostalgia a ceva "mare în această viață".

Generalizând aceste observații pătrunzătoare din articolul Anna *Karenin* privind dezvoltarea polifonică a temei "tristețea soartei femeii", Ibrăileanu va conchide mai târziu în articolul *Tolstoi*: "Toate aceste trei romane au rolul de a se lumina unul pe altul, de a scoate înțelesul vieții din fiecare.

Desigur, nu "compune" geometric Tolstoi, ca francezii, dar romanele lui dau o mai mare impresie de realitate și prin această compoziție" [4, p. 423].

Dacă unii critici au crezut că Tolstoi "abuzează de dreptul la lungime", Ibrăileanu a relevat că lungimea nu este un neajuns pentru că "se datorește îngrămădirii de detalii caracteristice, clădirii pe încetul a vieții" în toată amploarea și multilateralitatea polifonică a manifestărilor înțelesurilor ei cele mai profunde. Compoziția acestui roman nu este rezultatul unei "compunerii geometrice" a unei acțiuni-intrigi axate pe o dezvoltare logică a temei, ea se constituie din "observații profunde după observații profunde. Observații cum nu s-au mai făcut, neconținut îți

vine să spui: "așa e" ... "așa trebuie să fie, altfel nu se poate!" [4, p. 424]. O asemenea compoziție este cu neputință a fi definită cu ajutorul unor scheme generale, ea este atât de individuală, se contopește într-atâta cu mișcarea amplă și ramificată a vieții în totalitatea ei, cu conținutul de viață, cu universul uman al romanului dat, încât se creează impresia înșelătoare că în acest roman lipsește vreun subiect, lipsește vreo compoziție bine gândită (în sensul "spiritului de geometrie" după expresia lui B. Pascal), ba chiar că lipsește însuși romanul ca o formă literară de o anumită construcție, ci ne este înfățișată însăși viața în realitatea ei nemijlocită. Dar „tocmai o asemenea compoziție care se confundă cu "aceea colosală evocare de viață din *Război și pace* sau cu "aceea minuțioasă disecare, zi cu zi, a sufletului nefericitei Anna Karenin” este o dovadă de artă compozițională superioară, foarte subtilă, minuțioasă și individual irepetabilă care se cere în roman. Arta unui mare romancier constă anume în aceea ca cititorul nici să nu o resimtă în timpul lecturii romanului, ba chiar să uite că are în față și citește un roman, ci că trăiește o viață adevărată, mai adevărată chiar decât cea pe care o trăiește aieva.

De aceea Ibrăileanu s-a ocupat mai puțin în reflecțiile sale despre roman de problemele tehnice legate de construirea, structurarea subiectului, ci a acordat mai multă atenție, universului uman al romanului, modului de creare a imaginii artistice a omului, locului lui în societate și natură, într-un cuvânt, definirii trăsăturilor distinctive a personajului românesc și elucidării modului specific de manifestare ideologică și stilistică a autorului în prezentarea personajelor și interacțiunilor lor.

Referințe bibliografice

1. Prin această idee despre complexitatea estetică și completitudinea imaginii artistice a omului în viața lui cotidiană, banală, prozaică Ibrăileanu a anticipat teoria lui Bahtin despre roman ca gen prin excelență prozaic. Dacă Aristotel a fondat poetica, Bahtin a creat "prozaica" – poetică a prozei artistice, susțin bahtinologii americani C.S. Morson și C. Emerson în studiul *M. Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Însă "prozaica" a avut precursori necunoscuți, printre care și criticul nostru.
2. Marga, A. *Introducere în filosofia contemporană*. – Iași: Polirom, 2002.
3. Bahtin, M. *Probleme de literatură și estetică*. Trad. de N. Iliescu. Prefață de Marian Vasile. – București: Univers, 1982.
4. Ibrăileanu, G. *Ana Karenin* // Idem. *Opere*. Vol. 2. Ed. critică de Rodica Rotaru și Al. Piru. Prefață de Al. Piru. – București: Minerva, 1975.
5. Ibrăileanu, G. *Tolstoi* // Idem. *Opere*. Vol. 2.
6. Жданов В.А. *Творческая история Анны Карениной*. – Москва, 1959.

Operă literară își confirmă valoarea ori de câte ori trece proba unei noi grile de investigație, fără ca această operație să-i distrugă câtuși de puțin misterul sau capacitatea de atracție. Romanul *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu Ion Caragiale este unul dintre acele texte ce au avut parte de nenumărate exegeze, atâtea încât s-a vorbit chiar despre un adevărat „cult matein” viabil până în zilele de astăzi. În 2001, o anchetă a *Observatorului cultural* clasează *Craii* pe locul întâi în ierarhia romanului românesc din secolul XX.

De unde vine acest succes comparabil poate cu cel al romanului *Ulyse* de James Joyse printre textele de limbă engleză? Cărțile apar cam în același timp: *Ulysse* vede lumina tiparului în 1922, *Craii* – în 1926 în *Gândirea*. Popularitatea romanul englez este explicabilă, acesta a anticipat tehnicile favorite ale postmoderniștilor: re-scrierea altor texte (intertextualitate), autoreflexivitatea, pastașa, parodia, citatul. În ce constă vraja *Crailor* în stare să mențină atenția continuă chiar și a cititorului douămiiist? După Matei Călinescu, romanul lui Caragiale este „cel mai recitibil din literatura română” în virtutea unui „fantastic al concentrării” tuturor semnificațiilor, un „Aleph balcanic” [1. p. 352]. E greu de imaginat că un punct static, fie el și „total”, „punct din univers în care se găsesc concentrate toate punctele din univers” ar putea genera vitalitatea necesară pentru menținerea atenției unui lector cu apetit democratic.

De altfel, *Craii* a generat nenumărate discuții în ce privește formula literară [2. p.594]. Narațiunea la *pers. I* cu care debutează romanul ar fi în stare să inducă în eroare și să ne trimită cu gândul la formula lirică, evocatoare a memorialului. Nicolae Manolescu infirmă această direcție de interpretare: „Nu există propriu-vorbind în *Craii* nici evocare, nici confesiune: spovedaniile eroilor sau „evocările” Povestitorului (numele pe care criticul i-l dă naratorului) țin deopotrivă de o romanească deprindere de a povesti. Povestindu-se, toți eroii (deci și Povestitorul) se inventează. Nu e nimic „retrospectiv” cu adevărat, în spovedaniile lor, nici nimic analitic: sensul este proiectiv. Se proiectează, deci în ficțiuni, nu se introspectează; își imaginează biografia, nu și-o evocă”. [2, p. 595] Cu alte cuvinte, romanul matein abandonează convențiile romanului realist de investigare a realității sociale sau sufletești. Personajele sale nu sunt rezultate ale contemplării straturilor abisale, proiecții ale eului liric auctorial, așa cum au încercat să-i interpreteze unii critici (Edgar Papu, spre exemplu), iar călătoriile – inițieri în existență, toate fiind niște convenții fictive ale textului cu finalitate estetică: „cel mai important mister rămâne în *Craii* acela **al artei însăși**. Dintre cele patru hagialăcuri, ultimul, **în artă, este cel mai profund**. Celelalte trei – în geografie, în istorie și în luxură – prilejuiesc autorului mari splendori descriptive, vedenii fastuoase și o limbă rafinată, în dublu registru, patetic și ironic [...] Valorile prozei lui Mateiu Caragiale trebuie privite ca fiind **plane**, nu adânci, deși la fel de inefabile; **țin de o artă a orizontalității și a stilului**. Așa cum nu urmărește o autenticitate realistă, romanul lui Mateiu Caragiale nu urmărește nici una simbolică: **autenticitatea fiind în *Craii* de natură estetică**, romanul se pune, începând de la limbă, **sub pecetea artei** (sublinierile ne aparțin A. G.)”. [2, p. 604]

Credem că această perspectivă estetizantă a existenței formează, în mare parte, vraja de care se lasă atras lectorul postmodern [3. p. 7-123] atunci când îi oferă un loc de frunte în ierarhia romanului din secolul XX.

Critica literară îi recunosc în unanimitate prozatorului rafinamentul stilistic, analizele lor, în linii generale, dezvoltând ideile primilor comentatori mateini care au relevat două registre esențiale ale limbajului: „descriptionismul exotic” de origine romantică [4. p. 308] și „fosforiscenta decadentă a limbii” [5, p. 251] din combinarea cărora Mateiu Caragiale devine „promotor al balcanismului literar, acel amestec gras de expresii măscăricioase, de impulsuri lascive, de conștiință a unei eredități aventuroase și triburi, totul purificat și văzut mai de sus de o inteligență superioară” [6. p. 900]. Subtilitățile stilistice ale romancierului nu se reduc doar la aceste acumulări de cuvinte-abateri de la normă, proprii de altfel și altor texte, spre exemplu, lirice. Ceea ce face limbajul matein cu adevărat savuros este **dialogul semnificațiilor din interiorul cuvântului**, jocul de-a du-te-vino al vocilor aflate în raport de reciprocitate în vederea creării unui univers artistic în continuă evoluție semantică. Interpretarea *Crailor* din această perspectivă, propusă de Mihail Bahtin, teoreticianul „discursului dialogic” și al „dialogului” ca o categorie fundamentală a romanului, ar pune capăt discuțiilor referitoare la formula literară, ar evidenția amplitudinea estetică a romanului și ne-ar face să-i recunoaștem scriitorului meritul de a avea intuiția unei noi viziuni asupra textului, lumii, culturii și chiar a înseși existenței umane.

Esteticianul rus, ideile căruia au doar parțial valorificate în epocă, contrapune ideii saussuriene de *vorbi* și *limbaj literar* ca abatere de la *limbă* (sistem de norme generale), conceptul de *dialog* al semnificațiilor. În accepția sa, cuvântul într-un text literar este „bivoc”, o partitură cel puțin pe „două voci” aflate în dialog („difon”) și, la o analiză mai fină, chiar „polifon”, loc de intersecție a accepțiilor care i se dau în diferite limbaje sociale. Textul în care dialogul se poate realiza pe deplin este romanul, dat fiind faptul că acest tip de scriitură este mai democratic și acceptă stiluri diferite, spre deosebire de poezie: „În timp ce principalele variante ale genurilor poetice se dezvoltă în matca forțelor unificatoare, centralizatoare, centripete ale vieții verbal-ideologice, romanul și genurile literare în proză gravitează în jurul lui s-au format istoricește în matca forțelor descentralizatoare, centrifuge. În timp ce poezia rezolva, în cercurile înalte social-ideologice oficiale, problema centralizării culturale, naționale, politice a lumii verbal-ideologice, în păturile de jos, pe estradele bâlciurilor și iarmaroacelor răsună plurilingvismul măscăricilor, ridiculizarea tuturor „limbilor” și dialectelor, evolua literatura fabliaux-urilor și a comediilor satirice, a cântecelor de stradă, a zicalelor și anecdotelor. Aici nu exista nici un centru lingvistic, dar se derula jocul viu „cu limbajele” al poezilor, savanților, călugărilor, cavalerilor ș.a., toate „limbajele” erau măști și nu exista un chip autentic, indiscutabil al limbii. Plurilingvismul, organizat în aceste genuri inferioare, nu era doar un plurilingvism pur și simplu în raport cu limbajul literar recunoscut (în toate variantele de gen), adică în raport cu centrul lingvistic al vieții verbal-ideologice a națiunii și epocii, ci era conceput ca opusul acestuia. El era orientat, în mod parodic și polemic, împotriva limbajelor oficiale ale contemporaneității. Era un plurilingvism

dialogizat.” [7. p. 127] Dialogul este un pantant al forțelor unificatoare, „centripete”, împotriva unei autorități lingvistice. Un studiu stilistic al dialogului intralingvistic ar valorifica calitatea limbajului de a se înnoi or, principiul dialectic spune că doar în polemică și contradicție există evoluție. În viziunea lui Bahtin, sistemul operei conceput prin analogie cu sistemul limbajului nu poate asigura o evoluție, ci dimpotrivă îngustează, limitează semnificațiile, să zicem, doar la cele impuse de autoritatea indiscutabilă a autorului. Esteticianul propune o nouă soluție, iată o frază profetică pentru mecanismele ce se produc în domeniul literaturii și a științei literare mai târziu: **„Dacă ne-am reprezenta opera ca o replică a unui anumit dialog, al cărei stil este definit de corelația ei cu alte replici ale acestui dialog (în ansamblul conversației)”** [8. p. 128].

Ce ar fi dacă am privi romanul lui Mateiu Caragiale ca pe o replică dată unui(or) alt(e) text(e) cu care scriitorul se află în dialog? *Craii* nu se lasă mult așteptat și ne propune un discurs dialogal chiar de la început. Dincolo de citatele din Raymond Poincare și L. Protat, pretexte pentru cercetări paratextuale, întâlnim un dialog în interiorul textului, fără vreun indiciu compozițional. Iată un fragment:

„Urăsc scrisorile. Nu știu să fi primit de când sunt decât una, de la bunul meu amic Uhry, care să-mi fi adus o veste fericită. Am groază de scrisori. Pe atunci le ardeam fără să le deschid.

Asta era soarta ce o aștepta și pe cea sosită. Cunoscând scrisul, ghicisem cuprinsul. Știam pe de rost nesărata plachie de sfaturi și de dojene ce mi se slujea de-acasă cam la fiecare început de lună; *sfaturi să purced cu bărbăție pe calea muncii*, dojene că *nu mă mai înduplecam să purced odată*. Și, în coadă, nelipsita *urare ca Dumnezeu să mă aibă în sfânta sa pază*.

Amin! În halul însă în care mă găseam mi-ar fi fost peste putință *să pornesc pe orice fel de cale*. Nici în pat nu mă puteam mișca. Deșurubat de la încheieturi, cu șalele frânte, mi se părea că ajunseseam în stare de piftie. În mintea mea aburită mihi frica să nu mă fi *lovit damblaua*.

Nu, dar în sfârșit mă răzbise. De o lună, pe tăcute și nerăsuflăte, cu nădejde și temei, o dusesem într-o băătură, *un crailâc, un joc*. În anii din urmă, fusesem greu încercat de împrejurări; *mica mea luntre o bătuseră valuri mari*. *Mă apărasem prost* și, scârbit de peste măsură, năzuisem să aflu într-o *viață de stricăciune* uitarea.”

Discursul de față se desfășoară cel puțin pe două voci aflate în dialog: cea a naratorului la *pers. I* și cea din scrisoarea părinților. Cuvântul „urăsc” de la începutul fragmentului instituie tonalitatea serioasă a vocii naratorului, care însă își schimbă registrul din momentul când acesta începe să reproducă din imaginație textul scrisorii cu proeminentă stilizare parodică. De acum încolo aceste două registre formează un câmp comun în care orice opinie este relativă, se află în concurs pentru a fi adevăr. Limbajul didactic-moralizator al părintelui se întâlnește cu limbajul naratorului (după toți indicii, acesta este un tânăr, de vreme ce primește de la părinți scrisori povăuitoare), care se complăce (tonalitatea cu care naratorul își descrie această perioadă a vieții nu e nici pe de parte una de regretare) în „starea de piftie” de „deșurubare”, într-o „băătură, un crailâc, un joc”. Pe de altă parte,

naratorului undeva intuiește faptul că un atare mod („de stricăciune”) de viață nu-i face bine. Cuvântul autoritar „Amin!” (așa să fie) din alineat, îndepărtat oarecum de concepția evlavioasă a frazei „Dumnezeu să mă aibă în sfânta sa pază” și pus în fața altui fragment ce evocă viața depravată, se relativizează și devine ambiguu. Dar care e poziția lui Mateiu Călinescu, autorul adevărat, numărul I, or naratorul, cel de-al treilea crai este un autor convențional, numărul II? Deocamdată el rămâne refractar și doar lasă ca între aceste două limbaje să se deruleze dialogul continuu, generator de semnificații. Un ochi abilitat ar observa neapărat un alt fragment de limbaj impropriu naratorului, ce vine din realitatea textelor clasice ale antichității și ale evului mediu: „...mica mea luntre o bătuseră valuri mari. Mă apăraseram prost...” Nu putem să nu vedem nota ironică a acestui enunț, care ridică dialogul la un alt nivel, din câmpul discuțiilor despre moravuri la **dialogul textelor** sau cel instituit între felul vechi și nou de a concepe literatura. Nuanțe stilistice, întorsătura pe care o ia fraza sugerează intențiile autorului de a da o replică în cadrul unui dialog mai vast decât dimensiunile acestui text.

E adevărat că nici aspectul polemic al romanului matein n-a rămas fără atenție, critica literară a observat și a comentat numaidecât ambiția de a se opune literaturii bătrânului Caragiale. Ordinea, bunul simț, subiecte veridice din mediul social, personaje-tip etc. ce caracterizează proza tatălui sunt contracarate în favoarea extraordinarului și fictivului. Dacă am interpreta pe Pașadia, Pantazi, Pirgu și pe Narator doar ca caractere morale fie și excepționale de origine romantică (curentul pe care tatăl îl contrazice), am reduce mult din valoarea estetică a textului. Concluzia lui Ovid S. Crohmălniceanu că dominanta caragiliană ar fi „ancorarea în real” și „gustul caricaturii” are la fel o tendință de îngustare, de limitare. Personajele *Crailor* sunt figuri convenționale, fictive în cadrul textului, care se mișcă, acționează și vorbesc în vederea unui scop diferit de problemele didacticii și teoriei educaționale, sociale etc. Ele reprezintă, credem, modele de limbaje, texte și viziuni literare, aflate în dialog continuu, la care subscrie și autorul. Finalitatea acestui demers este opera de artă literară. Preocuparea pentru stil este replica lui Matei Caragiale dată canoanelor estetice precedente.

Să citim cu atenție fragmentele ce prezintă figura cea mai convingătoare a romanului – Pirgu. Iată unul dintre ele:

Era dat în Paște, dat dracului. A! să fi voit el, cu darul de a zeflemesi grosolan și ieftin, cu lipsa lui de carte și de ideal înalt și cu amănunțita lui cunoaștere a lumii de mardeiași, de codoși și de șmecheri, de teleleici, de târfe și de țate, a năravurilor și a felului lor de a vorbi, fără multă bătaie de cap, Pirgu ar fi ajuns să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis „maestrul”, și-ar fi arvunit și funeralii naționale. Ce mai „schite” i-ar fi tras, maica ta Doamne! de la el să fi auzit dandanale de mahala și de alegeri. Mai cuminte poate, dânsul se mulțumea a le pune la cale, a trage sforile și în aceasta rămânea neîntrecut. Așa cum sucea el treburile, cum le învărtea, cum îl prostea și zăpăcea de la mic la mare, scoțându-se pe el basma curată, era o minune; un târg întreg îl juca giurgiuna și noi înșine nu am făcut tustrei oare parte din Vicleimul ale cărui păpuși le arunca una înt-alta, le smunca, le surchidea, fără să se sinchisească dacă i se întâmpla să le ciobească sau să le sfarme. Mai primejdioasă jarvă și mai

murdară nu se putea găsi, dar nici mai bună călăuză pentru călătoria a treia ce făceam aproape în fiecare seară, călătorie în *viață care se viețuiește, nu în cea care se visează*. De câte ori totuși nu m-am crezut în plin vis.”

Avem un *discurs transpus*, cuvintele sau replicile „străine” (accentuate cursiv) se prezintă gramatical în relatarea naratorului, formând un câmp în care nuanțele semantice ale instanței discursive și cele ale replicii originale întâlnesc și comunică. Atitudinea naratorului, aici *homodiegetic*, căci ia parte la întâmplări, este una de antipatie accentuată față de comportamentul și ambițiile lui Pirgu. La fel de antipatică îi este și modalitatea de cunoaștere a lumii pe care o întruchipează această figură? Ceva mai târziu, la îndemnul lui Pirgu („Ei, dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba, ai vedea câte *subiecte* ai găsi, ce *tipuri*! Știu eu un loc”), naratorul va vizita Arnotenii și va exclama fără prea mare entuziasm: „A! da, eram silit să recunosc: spunându-mi că dacă voiam *subiect* de roman să fi mers la adevărații Arnoteni, Pirgu nu mă dezamăgise”. Registrele de vorbire se succedă, la fel și atitudinile naratorului. Judecând după nuanțele stilistice în care sunt transpuse unitățile narrative „subiecte”, „tipuri”, „să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis „maestrul”, și-ar fi arvunit și funeralii naționale. Ce mai „schite” i-ar fi tras, maica ta Doamne! de la el să fi auzit dandanale de mahala și de alegeri” și „viață care se viețuiește, nu în cea care se visează” ș.a. vom descifra substratul polemic față de viziunea realismului asupra operei de artă ca loc unde se înregistrează fapte și personaje autentice. Ultima frază ne confirmă intuiția: problema nu ține de fapte exterioare textului: de cunoașterea realității sau a visului, ci de cuvântul artistic.

Enunțurile lui Pirgu relevă cel puțin două registre: unul cel al limbajului plin de patos patriotic-național care întâlnește înfruntarea naratorului și a celorlalți crai:

„În schimb Pirgu *ajungea să se mire el singur cât era de patriot* și nu pot să uit cum mergând să-l iau de la o adunare de cioclovine îmbrăcate toate în port național, dar fără a vorbi una boabă românește, m-am crucit și eu, ca de altă aia, când l-am văzut, dulce păstoraș al Carpaților, cu cavatul în brâu, învârtind o bătută zuralie cu teozoafa Papura Jilava. *Decât să-și audă terfelită biauța țărișoară, mai bine se lipsea de toate*, se scula și ne părăsea, pentru scurtă vreme însă, deoarece se întorcea întotdeauna și niciodată singur. Însoțitorii și-i dejuga, fără să mai ceară încuviințare, de-a dreptul la masa noastră, la care, în chipul acesta, în mai puțin de o lună, am văzut perindându-se tot ce Bucureștii avea mai năbădăios, mai zănatic, mai teșmenit și defăimat – jegul, lepra și trântii societății [...] „Ah, după militari, infanteriști, tunari” ... Pirgu ne aducea de subțioară pe Poponel. Se făcuse cunoscut sub această poreclă unul din edecurile *ministerului treburilor din afară, băiat de mare viitor*, arătând, ca mulți alții din breasla lui [...]

- *Până când*, îi răspundea acesta, *cu asemenea prejudecăți trezite, până când? De ce atâta prigoană? Nu cumva ai pofti să-ți faci dumatule curte? Nu? – atunci ce ai cu el? Dumneta nu ții muscal cu lună? – lasă-l și pe el să-și ia turc cu lună. Dumitale îți cere cineva socoteală că umbli după marcoave, după șleoalfe? – el de ce să nu umble după juni, după crai?”*

Autorul I mânuiește cu îndemânare unitățile narative ale naratorului convențional și ale lui Pirgu pentru a evidenția discrepanțele dintre vorbire și realitate, dintre patriotismul vociferat și faptele individului compromis de societate. Alt registru verbal al lui Pirgu este „zeflemeaua” alimentată din argou: perlele de exprimare ale locatarilor de cartiere mărginașe. Nicolae Manolescu menționează faptul că Pirgu la fel ca și Pantazi este un **artist al exprimării**. Deci, Pirgu nu este un tip de caracter, individ care folosește un limbaj argotic, vulgar pentru a reprezenta o anumită categorie socială, ci însăși imaginea unui limbaj care în contextul dialogului prezintă atitudinea realismului față de cuvânt.

Personajele romanului au în comun un limbaj cu sonorități multiple. Discursurile lui Pantazi reunesc fericit plăcerea de fabulație a povestitorului popular, tendința de călătorii în spații ale marinariilor, cucernicia cărților sfinte ale evului mediu, expresiile prețioase ale artistului baroc din secolele XVII-XVIII, patimile eroilor lui Racine, nostalgiile sfâșietoare ale romanticilor: toate comunicând în serviciul Frumosului. Simpatia naratorului, a cărui discursuri inserează, în mare parte, vorbirea acestui personaj „pătimaș după Frumos și adăpat la izvorul tuturor cunoștințelor, care citea în original pe Cervantes și Camoens și vorbea cu cerșetorii țigănește, cavalerul Sfântului-George al Rusiei...”, durează doar până în momentul când comunicarea dintre ei nu mai e posibilă. Când dimensiunea artistică nu e în joc, dialogul cu „un străin” nu are nici un rost („Stam în vagonul restaurant la o masă, față în față, și nu găseam să ne spunem unul altuia nimic”). Nici chiar Pirgu nu-l pune pe narator în situația să nu poată da o replică. Ținta lui Mateiu Caragiale nu reprezintă literatura realistă, ci nonvalorile ce nu au nimic a comunica sau, mai degrabă, nu pot comunica cu alte texte întru perpetuarea esteticului.

Mai puțin manifest verbal, nesociabil, închis în sine, misterios ziua, Pașadia ilustrează literatura modernă de investigare a profunzimilor, a valorificărilor semantice pe verticală. Vorbirea acestui personaj ne parvine la fel indirect, prin filiera discursului naratorului, de unde aflăm că ar fi un retor neîntrecut la nivel academic, că cufundarea în noapte și în trecut îi prilejuia o deschidere spre povestire și scriitură. Casa în care locuiește îi completează imaginea: săracă și nearătoasă afară, aceasta e „o somptuoasă sihăstrie” cu „scumpătăți rare”, cu icoane și tablouri vechi înăuntru. Privit în opoziție cu Pirgu, vorbirea căruia e diversificată social, Pașadia este monoton, univoc în ambele vieți pe care le „trăia cu schimbul”. Deși naratorul îl consideră „ființă aleasă, câtă deosebire între dânsul și ceilalți, ce prăpastie!”, nu poate să nu-i desconsidere hotărârea de a-și nimici creația (autorul probabil îl vizează pe Kafka, Rimbaud ș.a.), singura în stare să autentifice această „prăpastie”, diferența sau replica în dialogul textelor. Să fi vestit oare moartea personajului Pașadia pe cea a literaturii angajate în metafizic. Sfârșitul supremației unui „metalimbaj universal” va avea drept consecință impunerea, la mijlocul secolului XX, a unei pluralități nesfârșite a limbajelor. Tendința totalizatoare a modernismului, începe să fie înlocuită de tendințe plurilingvistice, descentralizatoare, centrifuge, instituind o nouă paradigmă – postmodernismul, a cărui mărci devin fragmentarismul, eclecticismul,

dialogul textelor, a limbajelor și a poeticilor. În plan artistic se creează condițiile pentru o estetizare generală a existenței. Visul naratorului eternizează alături de crai și pe Pirgu, păpușarul și bufonul, forțe simetrice de unificare dar și de diversificare, de atracție și respingere în continuă concurență și comunicare.

Autorul nu privilegiază nici un personaj prin a-i acorda în întregime viziunea sa, nici chiar naratorul. Discursul acestuia se țese din multiple unități narative străine: ale autorului, ale lui Pașadia, Pantazi, Pirgu, Masinca, ale Arnotenilor și ale altor multe persoane cu care intră în disputa punctelor de vedere, a aprecierilor, a accentelor semnificative etc. Formula literară și stilul unităților textuale sunt la fel diferite: evocare, epistolă, confesiune, observație realistă, ficțiune; patos retoric, deducții științifice, reproșuri familiare etc. Se creează, în felul acesta, o stratificare semantică ce permite și cheamă cititorul spre valorificări infinite. Romanul *Craii de Curtea-Vechi* își păstrează vivacitatea datorită intuiției revelatoare pe care a avut-o Matei Călinescu de a prefera autoritarismul modern, perspectivismul și dialogismul. Romanul ne oferă, ne permitem să perifrazăm exegezele mateine, o călătorie antrenantă în dialog.

Referințe bibliografice

1. Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*. Polirom 2003; aici criticul face o comparație cu textul și Jorge Luis Borges „Alephul borgesian esre, reamintesc, un punct din univers în care se găsesc concentrate toate punctele din univers, un punct total, care se înfățișează, în povestirea titulară, sub forma unei mici sfere în transparența căreia se reflectă miniatural întreaga lume și întreaga ei istorie”
2. vezi Nicolae Manolescu. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. Ed. 100+1 Gramar, București, 2003.
3. vezi Partea I-II din Mircea Cărtărescu. *Postmodernismul românesc*. București: Humanitas, 1999.
4. Tudor Vianu. *Arta prozatorilor români*. Editura Litera, Chișinău, 1997.
5. Eugen Lovinescu. *Istoria literaturii române contemporane*. Editura Litera, Chișinău, 1998.
6. George Călinescu. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Editura Minerva, București, 1988.
7. M. Bahtin. *Discursul în roman // Probleme de literatură și estetică*. București, Editura Univers, 1982.
8. M. Bahtin. *Plurilingvismul în roman // Probleme de literatură și estetică*. București, Editura Univers, 1982.

Vasile Cucerescu

Comedia urbană joyciană: Biblie și vodevil

Joyce immortalizează Dublinul ca un comediant veritabil, provocând râsul și ridiculizând relațiile sociale, politice, economice, etice, estetice, tipurile umane, moravurile, etc. Doar jocul infinit al cuvântului în limbaj ne permite să gândim așa,

cum ar spune J. Derrida, esența lui Dumnezeu. D. O'Brien, de exemplu, alături de M. French, definește opera lui Joyce și, în special, *Ulise* drept o comedie amuzantă și antrenantă, iar V. Panaitescu vede „lumea ca pe o comedie” [8, p. 749]. M. D'Amico asociază Dublinul cu o scenă a comediei umane. Pe alocuri, subliniază D. Micu, „comedia burlescă s-a transformat în film fantastic de groază” [7, p. 83]. R. M. Polhemus afirmă că pentru Joyce comedia se transformă în noua evanghelie. Comedia întruchipează crezul și credința lui Joyce, susține R. Ellman (de altfel, ca și R. M. Polhemus).

Dorim să atragem atenția că Joyce combină stilul comic al lui Aristofan cu caracterul judicios și serios al conversației ori a spiritului speculativ al lui Socrate. Dacă la Rabelais găsim influențe ale lui Lucian din Samosata și Aristofan, atunci la Joyce veleitățile și afinitățile cu Rabelais sunt evidente. M. Bahtin, vorbind despre proporționalitatea directă în lumea lui Rabelais, notează: „calitatea și expresia ei spațio-temporală (...) sunt legate de la început în unitatea indisolubilă a personajelor. Dar aceste personaje sunt intenționat opuse disproporționalității concepției feudale și bisericești, unde valorile sunt ostile realității spațio-temporale, considerată un principiu zadarnic, trecător, vinovat, unde mărimea e simbolizată prin micime, puterea – prin slăbiciune și neputință, eternitatea – prin clipă” [2, p. 390]. La Joyce, solemnul și grandiosul sunt înlocuite cu perifericul: „Satanizat, repudiat, alungat sau nenumit, ocolit conștient, marginalul este un litotizat prin definiție” [9, p.79], fiindcă orașul întruchipează locul schimbului și întâlnirii (cronotopul călătoriei și cel al întâlnirii) și fiindcă „un cronotop al modernității, orașul-lume se reclamă de la habermasiana deschidere a sferei publice a polis-ului ce depășește în mod necesar ascunsul oikos, ferit de confruntarea cu alteritatea” [1, p. 17]. Infernul Dublinului adăpostește în sine legiferarea statutului de azilant, internat, închis sau exilat. Toate tipurile de personaje-minorități (pentru că astfel de categorii sunt ilustrate) ale lui Joyce – prostituate, alienați, bolnavi, exilați – beneficiază de un statut bine definit, oferind încapsularea în spațialitatea orașului. Tocmai această perspectivă contribuie la modificarea substanțială a modelului de creionare a tipurilor de personaje, a perspectivei de abordare a faptelor semnificative față de cele nesemnificative. Raportul între central și marginal al metasistemului se construiește în baza alternanțelor paradigmatic. Excursul polifonic al orașului favorizează operaționalizările principiului coincidenței opozabililor, ale coexistenței dihotomice ori ale fragmentărilor pentru realizarea portretului Dublinului. Dublinul trăiește prin Irlanda și întreaga țară prin el. Teoria coincidenței contrariilor (G. Bruno) reprezintă pentru Joyce formula absolută a unui adevăr profund. Principiul, în sens larg, exprimă sinteza ontologică a umanității. Ținem să subliniem faptul că Joyce încearcă să stabilească echilibrul opozițiilor.

Jocul pendulant al principiilor cu care operează Joyce și a esteticii tomiste (folosite pentru a menaja concepțiile sale artistice) dau formă, în cele din urmă, unei comedii inedite în care se întrezăresc cu dificultate, prin intermediul ecuațiilor lingvistice și ale manipulării tehnicilor literare moderne, adevăratele conotații ale scriiturii și ale mesajului. Este narațiunea sa o biografie a tânărului care se îndepărtează de dogmele bisericii sau a artistului răzvrătit împotriva lumii? Poetul

liric și analistul satiric sunt doi indivizi uniți într-unul singur. Cititorului i se întind curse cu scheme complexe odată ce înaintează cu lectura, deoarece lumea evenimentială devine o lume semantică. El se află întotdeauna în mrejele dilemei de esență einsteiniană a inteligibilității și a neinteligibilității, a cunoscutului și a necunoscutului, a succesului și a eșecului, a coerenței și a incoerenței, a certitudinii și a incertitudinii, a posibilității și a imposibilității. Aceste raporturi sunt valabile doar din punctul de vedere conform căruia opera joyciană se citește în sens hegelian (teză-antiteză-sinteză). Ajungem la concluzia că narațiunile joyciene ating punctul de a se numi o comedie ideală. Astfel, atât personajele cât și cititorul nu pot atinge ori penetra centrul (care presupune comprehensibilitate, iluminare, răspunsuri la anumite interogații), dar nici nu pot evada din cercul vicios. Joyce poate fi comparat cu un păpușar, proiectând mișcările marionetelor sale prin mișcarea sforilor (Joyce – cel mai mare sforar al ideilor). Cititorului i se oferă spațiu de mișcare în măsura în care dorește să o facă naratorul, dar și atunci prin prisma schemelor auctoriale sinuoase. Naratorul transpare ca un Virgiliu care asistă la o comedie: „Lumea se află în centrul imaginii, imobilă: ceea ce variază e distanța de la care și unghiul din care privirea cititorului cuprinde lumea. Cititorul e acel care se deplasează la diverse distanțe față de centrul construcției joyciene: personajele se mișcă liniar. Călăuza cititorului e naratorul, purtând mereu o altă mască: la început obiectiv, apoi ironic, caustic și, în final, indiferent și impersonal” [4, p. 312].

Comedia joyciană se caracterizează prin ambivalență. **Contrastele** sunt organizate pe **două planuri**: unul **exterior** (al **ideilor**) și unul **interior** (al **materialului lingvistic**). În ceea ce privește primul palier, ținta principală nu vizează comuniunea operei de artă cu cititorul, ci cu modelul real al operei. Semnificațiile subiectului sunt determinate de selectarea, organizarea materialului artistic și investirea cu noi sensuri ori simboluri – indiferent de sorgintea lor – fie de factură mitică, religioasă, fie de esență naturalistă. Epifania, preluată din religie, are valoare de iluminare a formelor literare românești. În *Surorile*, de pildă, se relevă „o concepție a formei care are foarte puține lucruri comune cu intriga în înțelesul ei tradițional. Narațiunea e *completă*, nu pentru că a conținut, în construcția ei, un „început”, un „centru” și o „încheiere” a acțiunii, ci *pentru că și-a realizat epifania*” [4, p. 180]. Ironia desenează silueta epifaniilor. Se pare că asistăm la efectul aparentului arbitrar, de vreme ce autoironia se manifestă cotangent cu sarcasmul. Remarcăm chiar o epifanie a sterilității religiei (romano-catolice). Predica părintelui Purdon din *Oameni din Dublin* „epifanează” metafora comercială a bisericii: „Le spuse ascultătorilor săi că nu-l aducea acolo, în această seară, intenția de a-i înfricoșa, sau vreo altă intenție extravagantă, ci că venea ca un om de lume să vorbească semenilor săi. Venise să vorbească unor oameni de afaceri și-avea să le vorbească în limba oamenilor de afaceri. Dacă i se îngăduia această metaforă, spuse, el era contabilul lor spiritual; și dorea ca fiecare în parte dintre ascultătorii săi să-și deschidă registrele – registrele vieții spirituale și să vadă dacă erau exact în conformitate cu conștiința lor” [5, p. 257]. În altă parte, comentariul lui Joyce îmbracă forme și mai acide, afirmând că „religia nu-i o casă

de naștere” [6, p. 346]. Epifaniile și epicleziile joyciene, de esență religioasă, inaugurează procedeul revelației cititorului și nicidecum a personajului.

Inspirat de modelul ereziei artistice a lui H. Ibsen, Joyce se transformă într-un Faust irlandez, spirit cutezător, contradictoriu și eroic. Putem vorbi și de o identificare a viziunilor morale și artistice ale lui Ibsen cu cele ale lui Joyce în cele două piese, *Când ne vom scula din morți* și *Exilații*. Motivația dramatică, cauzele care provoacă intriga, sunt congruente. Aversiunea față de convențiile sociale determină un comportament care năzuiește spre puritate. Într-o oarecare măsură, evoluția artistică a lui Stephen reprezintă o transmutare personală a lui Joyce. Atestăm anumite afinități cu D. Defoe și W. Blake (autori simpatizați de Joyce) în crearea personajelor arhetipale. Aceștia au conceput figurile arhetipale ale literaturii engleze, iar Joyce dă viață modelelor irlandeze: Stephen Dedalus – artistul neînțeles, Leopold Bloom – omul complet al epocii moderne, Charles Stewart Parnell – idealul politicianului, Humphrey Chimpden Earwicker – părintele întregii umanități. Joyce remarcase că toți eroii greci erau ridiculizați, doar Ulise își mai păstrează înfățișarea gigantică, homerică pe parcursul întregii acțiuni. Psihologia personajelor și contradicțiile existenței reprezintă unele din cele mai complexe teme și dileme ale universului joycian: „Povestea homerică îi plăcea pentru că simbolurile ei erau ascunse într-o formă comică; la fel, impulsurile erotice înăbușite ale lui Bloom și Stephen, înfățișate într-o formă de vodevil care transformau psihanaliza în comedie. După părerea lui, elementul de maximă importanță era *Moly*, floarea magică pe care Hermes i-a dăruit-o lui Ulise ca să-l apere de vrăjile malefice Circe” [4, p. 286]. În *Ulise*, personajele sunt zugrăvite ca niște giganți ce împânzesc ordonat o lume haotică. Se pare că romanul concentrează lirismul ciclului de poezii *Muzică de cameră*, dramatismul și tragismul din *Exilații*, cadrul naturalist al orașului din *Oameni din Dublin*, avalanșa de simboluri, imagini, asociații și analogii din *Portret al artistului în tinerețe*. Materia epică a romanului e contopescute armonios transplantul fiecărui element, urmărind modelul *Odiseei*. Arhitectura clasică a episoadelor e reflectată cu fidelitate. Joyce nu se abate de la paralelismul strict al schemei homerice. Rigoarea episoadelor din *Ulise* se respectă în funcție de eroii arhetipali, de scena evocată, de timpul dominant, de tehnicile narative utilizate, de organul corpului omenesc, de culoare, de simboluri și de corespondențele personajelor cu diverse prototipuri universale (cf. Gilbert, Linati). Joyce nu a împrumutat de la Homer doar schemele structurale, ci s-a infiltrat mult mai adânc decât se pare, reactualizând tematica voalată din planul secund. D. Grigorescu accentuează trecerea unui centru homeric din umbră la un centru de preambul la Joyce: „În *Calypso*, simbolul e căminul, e miticul *omphalos*, piatra pe care vechii greci, potrivit relatărilor lui Pausanias și a lui Pindar, o socoteau a fi centrul pământului, unele din multele simboluri ale Centrului cosmic, unde se întâlnesc (...) cele trei lumi: a celor vii, a morților, a zeilor. Foarte semnificativ, *Centrul* era figurat în mitologia irlandeză (și e într-un tot posibil, firește, ca lucrul să-i fi fost cunoscut lui Joyce) de o piramidă cu baza rectangulară ridicată în mijlocul domeniului feudal și ale cărei laturi corespundeau celor patru puncte cardinale. Sistemul de referințe simbolice se constituie tot printr-o mișcare simultană, în direcții opuse: una determinată de acțiunea unei forțe

centripete – spre *cămin*, spre *centru*, cealaltă spre marginile cosmosului” [4, p. 315]. Centrul e acasă – pământul sfânt irlandez (*Calypso*), pendulul între Eden și pustietate. Piramida rectangulară din mitologia irlandeză confirmă ipoteza, anunțată de noi, a celor două linii care despart cercul, însemnând, în același timp, și cele patru puncte cardinale ale axei de coordonate.

Principiul paralel al *Odiseei*, care îi dă formă romanului, e acela al călătoriei. Suntem de părere că adevăratul călător sau Ulise e cititorul, nu Stephen ori Bloom. Cititorul își călătorește prin intermediul proiectului artistic. Însuși **universul cărții formează arhitectura unei construcții umane**. Firele ordonatoare sunt ca și invizibile. Nu există nici un indiciu de suprafață. Numai o analiză contrastivă oferă resorturile ordonatoare ale narațiunii. Joyce intenționează să plaseze călătorul pe tărâmul realului (dar numai în alternanță permanentă cu idealul și cu păcatul): „Triada real – ideal – păcat nu e deloc unitară, cel de-al treilea termen nefiind opozabil primelor două pentru că aparține unui alt plan și unui alt domeniu de referință; dar e adevărat că, în călătoria lui, eroul lui Joyce atinge lumea infernală deopotrivă în elementul existențial (figurat în triada propusă de Mary Reynolds ca plan al *realului*) și cel al noțiunilor morale, înțelese ca valori absolute. Ca și la Dante, călătoria într-un singur tărâm e călăuzită de un singur personaj (dar aici el își schimbă neconținut, dacă nu întreaga înfățișare, cel puțin veșmintele). Călătoria se aseamănă și aceleia a lui Odiseu care, străbătând întinderile Mediteranei pe atunci încă învăluite în mister, pornește mereu mai departe după fiecare oprire pe țărmurile mitice; și, ca și eroul lui Homer, aceste opriri nasc în conștiința eroului noi stări psihologice, întrebări și îndoieli. Așa încât fiecare episod al lui *Ulise*, (...) poartă eroul din ce în ce mai departe, într-un alt loc din Dublin” [4, p. 310]. H. Broch subscrive că deplasarea „lui Bloom prin Dublin e o odisee ce reiterează într-un veșmânt nou peregrinarea nobilului martir Ulise cu toate punctele ei de oprire” [3, p. 80]. Capitala Irlandei devine aidoma unui ghid pentru cititorul călător. Putem vorbi, în acest sens, de o adevărată **dublinaadă a cititorului**. Cel ce înfruntă toate dificultățile lecturii, ale textului și ale teoriilor lui Joyce e cititorul, fiindcă numai el parcurge întregul univers odiseic de la un capăt până la celălalt. Apariția lui Leopold Bloom, Stephen Dedalus, Molly Bloom sau a altor personaje e episodică, implicată fragmentar, descriind un teritoriu restrâns, incomparabil cu al cititorului, dar a căror corespondențe, analogii sunt implicite substanței romanești. Labirintul scriiturii se deschide și i se revelează celui care îndură suferințele cititului pentru a descoperi multitudinea de simboluri.

Călătoria joyciană e concepută ca o unitate bidimensională. Spațiul exterior, care se asociază cu voința de a depăși condiția umană urbană, se luptă cu spațiul interior, alcătuit din totalitatea componentelor fundamentale care dau ființă individului. Cititorul, investit cu potențele exploratorului, descinde în spațiul interior al personajelor și cel exterior al Dublinului. La un moment dat, spațiul exterior cu cel interior se contopesc, formând un tot întreg întru descoperirea valorilor spirituale, politice, intelectuale și morale. Explorarea nu se datorează lui Homer sau lui H. Ibsen, ci lui Dante de la care împrumută înlănțuirea de cercuri concentrice care schițează un con neregulat. La Joyce, gândurile se rotesc în cercuri fără a putea sparge hotarul labirintului. Alături de M. French, care constată

natura arhimedică a lecturii, D. Grigorescu ordonează călătoria pe mai multe nivele ale percepției: “Mișcarea imprimată de sensul lecturii e, la fiecare nivel, circulară, așa încât evenimentele plasate în centru sunt văzute mereu dintr-un unghi diferit. Aceste modificări ale unghiului constituie etapele călătoriei în spațiul interior, pentru că unghiurile se deschid pe rând asupra unei priveliști oferite de o ipostază a condiției umane. O ipostază în centrul căreia se află Stephen, Bloom și Dublinul, transformați aici în proiecții ale unei situații universale” [4, p. 312]. Pornind de la comparația lui E. Kahler, prin care călătoria lui Dante și Milton reprezintă *primum mobile*, putem afirma ca la Joyce, călătorul vrea să-l vadă mai bine pe fiecare personaj (pe om, în general).

Personajele lui Joyce sunt preocupate, mai degrabă, de perspectivele vieții spirituale decât de existența fizică, fapt care confirmă pledoaria în favoarea unei existențe intelectuale absolute. Se anunță o luptă a idealului împotriva realului. Stephen Dedalus își dă seama cel mai bine de situația sa spirituală. Bloom, pe de altă parte, percepe lumea în sens amorf. În comparație cu Ulise (care gradual descoperă primejdiile ce-l amenință – episoadele *Lotofagii*, *Ciclopilor*, *Circe* – sau care trebuie să parcurgă o cale lungă până la tărâmul morților), Bloom ajunge să cunoască relativ repede Infernul. Tensiunea lui tragică nu poate fi comparată cu cea a lui Ulise când întâlnește umbra mamei sale (*descensus Averni* al lui Eneus fața de răposatul Anchise). Deși Bloom trăiește Infernul de la început, numai episodul *Circe* reliefează subconștientul devastat de vedenii. Alegerea lui Bloom (evreul), urmărește și alte ținte. Cu toate că el e desenat în cele mai comice, parodice culori, conștiința lui aparține unui popor ales. Evreii lui Joyce reprezintă nostalgia paradisiacă. Ei constituie modelul verticalității constante în fața vitregiilor sorții. Conștiința de sine și caracterul temerar sunt capabile de izbândă.

Dacă mai sus am analizat contrastele de fond, comedia lui Joyce se realizează și pe al doilea plan, de formă, în interiorul construcțiilor frastice, înfăptuind o încăierare a cuvintelor și a antagonismelor ce aparțin unor sfere noționale diverse, rezultând printr-o explozie verbală labirintul lingvistic joycian. Labirintul presupune ieșirea din el și căutarea centrului. Existența și prezența lui se sugerează și pe alte căi decât pe cele discutate de noi până acum. Acronimele folosite de Joyce B.C. (Before Christ – Înainte de Cristos) și A.D. (Anno Domini – După Cristos) sunt apreciate de D. Grigorescu drept pure convenții (și n-ar avea nici o legătură cu istoria), deoarece, după cum arată criticul, Joyce le însemnase pe marginea manuscrisului ca pe cele patru note muzicale. Conform notației englezești ele înseamnă: B – si, C – do, A – la, D – re. Ar fi simplu să fie așa, dar nu credem că Joyce ar fi investit în aceste acronime numai un singur sens, cunoscând tentația lui de a conferi construcțiilor sensuri multiple. Fără îndoială că scriitura lui are calitățile unei partituri și istoria se dezvoltă asemenea unei melodii. Dar ceea ce învață copiii lui Earwicker la lecția de istorie, aflând că rădăcinile prezentului sunt înfipite în vremurile îndepărtate ale trecutului, nu are valoarea doar a unui fapt didactic. Or, dacă privim din altă perspectivă, muzica îi caracterizează pe irlandezi într-un fel, fiindcă reflectă simbolistica, svastica națională: simbolul Irlandei e o harfă – iată cheia ce explică utilizarea acronimelor: „trupul îmi era ca o harpă, iar cuvintele și gesturile ei erau degetele ce alergau pe strune” [5, p. 68].

Notele muzicale dau tonalitatea existenței Irlandei. Joyce nu se teme de îmbinări și construcții neordinare, în virtutea faptului că anumite sisteme de valori nu le utilizează niciodată. În acest sens, scriitorul irlandez poate fi considerat, pe bună dreptate, un discipol eminent al lui Rabelais: „Toate îmbinările lui de cuvinte (chiar acolo unde obiectual par absolut absurde) tind înainte de toate să distrugă ierarhia stabilită a valorilor, să micșoreze ceea ce e mare și să mărească ceea ce e mic, să distrugă imaginea obișnuită a lumii sub toate aspectele ei. Însă, concomitent, el rezolvă și sarcina pozitivă, care dă o direcție precisă tuturor îmbinărilor de cuvinte și imaginilor sale groțesti, de a corporaliza lumea, de a o materializa, de a pune totul în contact cu seriile spațio-temporale, de a măsura totul cu dimensiunile umane, corporale, de a construi o nouă imagine a lumii în locul celei distruse. Vecinătățile cele mai bizare și mai neprevăzute ale cuvintelor sunt pătrunse de unitatea acestor aspirații ideologice ale lui Rabelais” [2, p. 401].

Astfel, ficțiunea joyciană tinde către statuarea sa ca mit universal sau, în termenii lui H. Broch, „o cosmogonie alegorică, în care pe deasupra Irlanda și istoria ei e ridicată la rangul de alegorie a lumii, o cosmogonie de o asemenea bogăție a stratificării și complexitate, încât n-ar fi putut fi creată decât de un spirit poliistoric și teologic ca cel al lui Joyce” [3, p. 80]. Și în această chestiune există similitudini cu Aristofan: „Elementele complexului antic au un alt caracter la Aristofan. Ele au determinat baza formală, însuși fundamentul comediei. Ritualul mâncării, al băuturii, indecența rituală (culturală), parodia rituală și râsul, ca înfățișări ale morții și ale vieții noi, sunt lesne sesizabile la temelia comediei, ca spectacol cultural, reinterpretat în plan literar. Pe această bază, toate fenomenele vieții cotidiene și ale vieții particulare sunt cu totul transformate (...): ele își pierd caracterul privat-cotidian și, în pofida veșmântului comic, capătă semnificație umană; dimensiunile lor se măresc fantastic; se creează un fel de eroism al comicului sau, mai exact, *mitul comic*” [2, p. 448].

În viziunea lui E. Gould, limbajul are statutul unui textualism ontologic. Dacă este așa, rezultă că miticitatea exprimă funcția acestui statut. Analizând raportul dintre literatură și mit, R. Surdulescu constată că „mitul și literatura sunt legate prin miticitatea limbajului: ele funcționează într-un asemenea mod încât le putem atribui *amândurora* calitatea de a percepe numinosul sau sacrul. (...) Ilustrarea posibilității de a reintegra miticul în literatură este furnizată de analiza textelor lui Joyce, în special a pasajelor în care în prim plan apar complexe noțiuni de epifanie și trans-substanțiere. Altfel spus, opera lui Joyce poate fi definită drept un joc cu paradoxul limbajului ca sistem: acesta este în același timp secvență sintagmatică și schemă paradigmatică. (...) În textul lui Joyce transformările narrative tind către absurd, deși păstrează logica dialectică a legendei primare: prin prezența mitului realitatea devine un sistem în schimbare, ceea ce se poate observa la autorul irlandez în logica jocului de cuvinte, în epifanii, sau în intriga multi-etajată” [10, p. 96].

Deci, prin contrapunerea universurilor, a existențelor extreme (irlandezul e un scriitor al extremelor), ridiculizând, provocând râsul, Joyce atinge coardele cele mai sensibile ale ființei umane. Farsele lui, dezvoltate pe melodii cunoscute, sfârșesc prin a avea o morală, asemenea fabulelor. Unde nu ajunge mesajul serios,

solemn – și ceea ce nu reușește să transmită el – se dovedește victorioasă comedia, zeflemeaua subtilă, dar înțepătoare, capabilă de corijarea diformităților intelectuale și a modului de gândire al oamenilor, al unui popor care nu trebuie să contenească să-și caute centrul spre care aspiră. A-ți găsi centrul înseamnă a te plasa într-un timp primordial (pe care îl vom trata în următoarea secțiune).

Referințe bibliografice

1. Anghelescu-Irimia, Mihaela, *Orașul-lume* [în] 'Tomis', Nr. 5, 2003.
2. Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, București: Univers, 1982.
3. Broch, Hermann, *Joyce și contemporaneitatea* [în] 'Lettre Internationale', Ediția în limba română, Nr. 18, 1996.
4. Grigorescu, Dan, *Realitate, mit, simbol: un portret al lui James Joyce*, București: Univers, 1984.
5. Joyce, James, *Oameni din Dublin*, București: Editura pentru Literatură Universală, 1966.
6. Joyce, James, *Portret al artistului în tinerețe*, București: Univers, 1987.
7. Micu, Dumitru, *În căutarea autenticității*, București: Minerva, 1992.
8. Panaitescu, Val., *Humorul (Sinteză istorico-teoretică)*, Iași: Polirom, 2003, vol. 2.
9. Panea, Nicolae, *Zei de asfalt: antropologie a urbanului*, Craiova: Cartea Românească, 2001.
10. Surdulescu, Radu, *Critica mitic-arhetipală: de la motivul antropologic la sentimentul numinosului*, București: Allfa, 1997.

Dorina Roman

Sistemul tragic faulknerian (I)

Schema morală a conflictelor la Faulkner este dată de opoziția între blestem și gestul eroic al personajului. În această schemă sunt cuprinse atât mituri păgâne, cât și protestantismul specific american. S. Alexandrescu vorbește despre „sistemul tragic faulknerian”. El detectează câteva concepte pe care le analizează prin analogie cu sistemele dramei antice, ale tragediei grecești și ale celei creștine, dar și unele elemente tragice neconstituite în sistem (cele datorate „răului social” și libido-ului). S. Alexandrescu [1, p. 291] detectează trei substructuri tragice în opera lui Faulkner: una arhaică, una greacă și a treia, biblică și protestantă, și arată, de asemenea, că tragicul faulknerian este „la fel de intens, fie că-l interpretăm în termenii inițierii arhaice, fie în termenii mântuirii protestante”. În afara celor trei structuri amintite, mai există elemente tragice care nu alcătuiesc noi substructuri.

a. Substructura arhaică (inadecvarea miturilor):

a.1. Desacralizarea lumii arhaice:

Mentalitatea arhaică, cu riturile sale, se regăsește în pondere destul de mare în opera lui Faulkner. Primul conflict tragic este dat de spaima de moarte, simțită

de sclavul negru, care refuză să fie sacrificat în cadrul ritualului înmormântării stăpânului său și care devine astfel primul erou tragic al ținutului Yoknapatawpa. La moartea unui indian ritualul morții presupunea ca împreună cu cel mort să plece și animalele preferate și un sclav negru, ceea ce nu indică cruzimea indienilor, ci faptul că pentru ei trecerea de la viață la moarte însemna doar trecerea dintr-o formă de existență în alta. *Zgomotul și furia* reevaluează simbolistica și miturile sacre, le transformă și le adaptează operei literare profane. Tragicul rezultă aici din desacralizarea inițierii cu depășirea nivelului arhaic, dar păstrarea conflictelor sub forma unui model/șablon ce amintește de vechile drame sacre (ieșirea din sistem). Quentin Compson este nevrotic, instabil, plin de complexe. El nu poate accepta realitatea, ci trăiește în imaginar, cu conștiința ultragiată de pierderea ascendentului moral și a purității plantatorilor albi în urma Războiului Civil. El trăiește doar cu speranța de a putea apăra cinstea și puritatea virginală a lui Caddy, dar tot ca o proiecție în imaginar, el ajungând chiar să consimtă la incest, ca modalitate de a ridica un zid protector.

a.2. Relația dintre mituri și realitate:

O altă ipostază a tragicului la Faulkner constă în relația de contratimp între miturile existente în forma lor reală și realitate, lumea în care trăiesc personajele. Elementul tragic intervine din incapacitatea lumii de a se adapta la miturile străvechi, de a trăi mitul într-un mod normal.

Mitul pământului-mamă (Terra Mater), reprezintă întoarcerea la matricea primordială pentru a muri în starea respectivă și a se naște într-o nouă stare. Anumite zone sunt percepute ca locuri de germinație infinită, de fertilitate universală. Saltul lui Quentin în apele râului Charles poate fi o întoarcere la mamă, sau chiar întoarcerea în uterul mamei, ca simbol al recuperării dragostei de care nu a avut parte în timpul vieții. **Mitul labirintului** apare la Faulkner sub forma naturii ca labirint. Labirintul este un spațiu sacru care se ascunde profanilor, putând fi cunoscut doar de inițiați. Exemple ar putea fi rătăcirea în zona mlaștinilor, a dealurilor, rătăcirea pe șosele, prin orașele străbătute pentru a ajunge într-un loc sacru sau într-un loc unde să își întâlnească destinul; uneori personajul nu se regăsește pe sine și nu ajunge la capăt, în punctul sacru. El devine prizonierul labirintului. Se continuă astfel „din nou rătăcirea fără speranță, până la propria moarte ori asasinat, singura soluție posibilă a mișcării prin labirint, dar nu ca o expiere, ci ca o condamnare, nu ca o victorie, ci ca o prăbușire, de epuizare fizică și morală, parcă undeva, pe un coridor nesfârșit” [1, p. 305]. Personajele care nu se regăsesc pe sine, nu descoperă rațiunea vieții rămân prizonieri ai labirintului și constituie cazuri tragice de eșec în fața unor mistere și rituri pe care nu le pot descifra, nu le pot înțelege. Un caz special de tragic faulknerian izvorăște din incapacitatea sufletului uman de a rezista tensiunii intrinseci a ritului, personajele ajungând la nebunie sau la dereglare nervoasă. Quentin rătăcește pe străzile orașului în ziua sinuciderii și în special când încearcă să o conducă acasă pe micuța fată italiană.

Parafrazând cuvintele lui Faulkner (*Pe patul de moarte*), Yoknapatawpa este un tărâm al gesturilor amorțite, care se repetă veșnic, străzile din orașele sale fac parte dintr-un labirint de cauze și efecte fără ieșire, presărate de simboluri ale

fatalității, mărci ale destinului implacabil și ale resemnării în fața puterilor care batjocoresc voința umană. Benjy, străbate în fiecare zi același traseu, care îi oferă mereu stimuli de a se întoarce în trecut. În capitolul rezervat lui, trecutul chiar înlocuiește prezentul. Datorită retardului său, Benjy poate doar să re trăiască mereu aceleași scene din copilărie, care sunt reale pentru el.

Mitul fecundității universale este actualizat în opera scriitorului american în raporturile dintre fermieri și femeile lor, între fermieri și pământ sau în perceperea femeii ca zeiță a fertilității. Tragicul este dat de imposibilitatea de a traduce social într-un mod adecvat dragostea femeii față de vreunul dintre bărbați. Drama fetei are și o semnificație mai profundă, ea simbolizează alienarea unei societăți în care dragostea nu își poate găsi locul. Tema fecundității este prezentată în roman în opoziție cu tema sterilității lumii moderne.

b. Substructura greacă (tragedia destinului):

Romanul *Zgomotul și furia* este caracterizat de Irving Howe ca fiind „una dintre acele trei sau patru opere americane în proză scrise de la începutul secolului în care tragicul e înțeles și susținut” [2, p. 1261]. În ceea ce privește concepția tragică, scriitorul utilizează concepte din teatrul grec (Moiră, hybris, adikia, fronsis), încorporate într-o lume modernă. Tragicul izbucnește când omul este prins în mecanismul distructiv al forțelor transcendente (care păstrează doar funcționalitatea din tragedia greacă, fără semnificația religioasă, care nu putea fi acceptată în America secolului al XX-lea), fără a se putea salva și fără a avea vreo vină. În sensul modern, vină înseamnă acțiunea înfăptuită conștient, cu sânge rece. Personajele sunt deci inocente. Din cauza greșelii altora urmează să apară și în viața lor greșeala tragică sau să se facă simțită forța Destinului. Individul poate scăpa prin integrarea în sistem sau prin înălțarea prin rațiune într-o sinteză superioară, trepte accesibile doar celor aleși, ca alternative la situația de erou tragic. Familia Compson este în declin și dezagregare din cauza părinților (Jason și Caroline), care se află în derivă, în criză de autoritate maternă, dar și paternă, sunt părtinitori, se refugiază în alcoolism sau în fantasmagoria îndreptățirilor imobiliare, dezertând moral în fața îndatoririlor părintești.

Sacrul devine o formă de tensiune între individ și transcendent. Tragicul este acum intrinsec sistemului, chiar și atunci când este provocat de încălcarea unor norme din sistem.

Ca în tragediile grecești, și în romanele faulkneriene există o unitate de loc, tragediile se întâmplă în casele Sartoris, Compson, Sutpen, Snopes. Întreaga familie are același destin, ca în tragedia greacă, unde întreaga familie sau întreaga comunitate geme deznădăjduită alături de personajul tragic. Dramele individuale se topesc într-o ordine cosmică superioară și astfel teroarea și mila se resorb în **catharsis**. În acea perioadă nu exista însă păcatul originar, nici păcatul în general, Aristotel vorbea doar de o **greșeală tragică**. Tensiunea nu exista între uman și divin, ci între unii oameni și zei.

Personajele lui Faulkner sunt apăsate de greșeala exploatarea rasei negre și al folosirii inegale a pământurilor. Sunt două rase legate printr-un blestem comun. Cunoașterea acestei greșeli imprimă o notă de disperare omului aflat în luptă cu destinul implacabil. „Justiția și injustiția faptelor omenești ia aspectul destinului

din tragedia greacă”, arată Ana Cartianu [3. p. 140], concluzionând că efectul este acel al anticeii catharsis, deoarece „din ruină și prăbușire crește neîncetat credința lui Faulkner în om, omul de orice culoare, omul care știe să accepte, să domine, să supraviețuiască”. Bătrâna negresă Dilsey este un simbol al umanității răbdătoare, care asistă la nenorocirile și la decăderea familiei Compson, fiind capabilă de sacrificiu, abnegație, rezistență.

Quentin povestește într-o noapte, în odaia rece de la Harvard, legenda Sudului, trecând în revistă case umbrite sau în beznă, traiul în prezența unui cadavru, casa lui Sutpen care devine mormântul său și al urmașilor săi, penitenciarul, toate simboluri de reprimare, de sufocare, simboluri ale vieții Sudului, care este anchilozată parcă în nemișcarea morții. Aceste simboluri declanșează spaima, dar sunt totodată o modalitate de reprezentare concretă a tensiunilor morale, a terorii morale care îi stăpânește pe locuitorii ținutului, prin care scriitorul urmărește să scoată la lumină ceea ce se află ascuns și generează sentimentele de culpă și frică. Pentru a îndrepta anumite lucruri, acestea trebuie cunoscute. Tensiunea și violența prezente în roman au drept scop curățarea morală și redresarea prin înțelegere și suferință, scopul umanist al cunoașterii.

Zgomotul și furia este un text care dă glas vocilor masculine ale descendenților primilor strămoși, dar și altor voci, ale afro-americanilor și ale femeilor.

c. Substructura creștină:

Ruperea relației inițiale de continuitate om-divin și mutarea tragicului în interiorul conștiinței:

Irwing Howe [2. p.153] sublinia faptul că Faulkner nu poate fi considerat în toată puterea cuvântului un tradiționalist creștin. Modelul dramatic și moral al operei sale este dat de opoziția dintre blestem și gesticulație, iar elementele constitutive ale concepției lui sunt respectul pentru suferință, disprețul pentru înșelăciune, dreptul omului de a se încrede în sine însuși, compasiunea pentru cei înfrânți. Eroism la Faulkner înseamnă ca individul să se expună, să primească, să îndure și să reziste la orice apare între naștere și moarte. Cu toate acestea, romanele lui Faulkner trebuie abordate și din punct de vedere al moralei creștine. Scriitorul a fost educat în spiritul protestantismului, care era înrădăcinat în conștiința Sudului american. Astfel, elemente din Biblie au la Faulkner accente puritane. Motivele tragice de origine protestantă din opera lui Faulkner sunt: păcatul original, care nu poate fi răscumpărat într-o lume în care salvarea se poate obține doar prin intermediul lui Iisus (dar al unui Iisus care încă nu a coborât pe pământ), spaima de sexualitate, fascinația și voluptatea păcatului, conceptul de damnare iremediabilă, rigorismul puritan, dar și mitul Izgonirii din Rai și cel al lui Cain și Abel, care sunt asociate primului eveniment copleșitor din viața personajelor. S. Alexandrescu [1, p. 336] analizează măsura în care etica și dogmatica puritană, ecourile religiei în conștiința personajelor provoacă tragicul și modelează tragic viața acestora. În creștinism Dumnezeu transcende realitatea și astfel dispare acel continuum armonios dintre om și zei din gândirea arhaică și cea greacă. Intervine Izgonirea din Rai și prezența Păcatului original, cu pierderea inocenței primordiale și

apăsarea blestemului divin. În concepția creștină apare însă și o salvare de principiu, general umană.

În opera lui Faulkner întâlnim atât inocentul, cât și păcătosul. Civilizația Chickasaw este caracterizată de armonie, pe când celelalte civilizații sunt caracterizate de discordie și disjunție, ceea ce înseamnă că a intervenit **Păcatul originar**, însoțit de **Izgonirea din Rai**, o trecere tragică datorată vinovăției omului. Păcatul originar era de fapt însușirea pământului și a sclavilor negri de către Ikkemotubbe. Din punct de vedere arhaic este o greșeală tragică cu repercusiuni asupra urmașilor și marchează despărțirea sacralului de profan. Tragicul condiției umane apare aici exterior conștiinței, prin ruperea relației inițiale de continuitate om-divin. Din punct de vedere al creștinismului, tragicul se mută în interiorul conștiinței și este tot un rezultat al ruperii de divinitate, dar este vorba în acest caz de un păcat care încalcă legea divină și care aruncă asupra celorlalți o vină urmată de o suferință continuă și de păcate ulterioare datorate pervertirii sufletești și diviziunii lăuntrice. Considerându-se stăpân al pământului, omul dă dovadă de trufie, el este proprietar a ceva ce poate fi stăpânit doar de Dumnezeu. Astfel, el tentează condiția divină încercând să încalce limita și interdicția divinității și va trăi sub semnul păcatului veșnic. Va fi proprietarul pământului, va avea sclavi, dar va provoca violența interracială, războiul, violul, jaful, minciuna, ambiția, spaima, cruzimea, neputința, singurătatea și disperarea provocată de acestea. Liberul arbitru este anulat, nu mai poate alege între bine și rău. Omul percepe doar răul și păcatul și nu are forța de a se opri sau de a ieși din această situație. Sunt prezentate în romanele lui Faulkner dezastrele provocate de Războiul Civil, de Reconstrucție, de rasism și imposibilitatea omului de a se salva, este prezentată o lume din care lipsește speranța. Quentin își dă seama care este cauza problemelor familiei sale: „e un blestem pe capul nostru nu e vina noastră” [4, p. 122] Epoca modernă este percepută de unii filosofi ca a doua cădere a omului, o epocă a haosului și a deznădejdiei. Intelectualul lui Faulkner încearcă să răscumpere păcatul acestei regiuni, prin sacrificiu personal, încearcă să se salveze pe el, dar și umanitatea în general. El renunță la roadele obținute prin săvârșirea păcatelor și îndepărtează astfel bariera existentă între el și Dumnezeu, a trufiei care stătuse la baza păcatului originar. Unii nu renunță la averea proprie, ci la ambiția de a se realiza social și chiar la fericire și se devotază misiunii lor. Ei nu reușesc în totalitate ceea ce și-au propus deoarece fiecare din ei manifestă o slăbiciune prin care sunt prinși în mecanismele combătute chiar de ei și de aceea umanitatea rămâne să își ispășească blestemul. S. Alexandrescu [1, p. 340] arată că tragicul rezultă astfel prin „situarea națiunii sub semnul unui păcat originar încă nerăscumpărat, într-o stare ambiguă, definibilă eventual prin termenii *umanitate răscumpărabilă, dar încă nerăscumpărată*”. Posibilitatea salvării există, dar conștiința umană nu are încă tăria de a actualiza latențele spirituale existente.

Tot despre o Izgonire din Rai putem vorbi și în cazul lui Caddy, la începutul istorisirilor, când bunica Damuddy este pe moarte și se hotărăște ținerea copiilor departe de ceea ce se întâmplă în casă, unde se află rudele adunate, departe de cunoașterea nemijlocită a tainelor vieții și morții. Șt. Stoenescu o aseamănă pe Caddy cu o „micuță Evă”, aproape de pomul cunoașterii, fără să aibă nevoie „de alt

imbold diavolesc decât neajutorarea funciară a frăților ei” [!5, p. 279]. Figurile religioase care apar în roman sunt adeseori legate de statutul de soră, al lui Caddy: „Ca și cum toate clopotele care ar fi bătut vreodată ar mai fi răsunat încă în razele luminoase prelungi muribunde, Isus și Sfântul Francisc vorbind despre soră-sa” [4, p. 61]. Alteori, conștient de alienarea lumii în care trăiește și în care femeile păcătuiesc, cere ajutor: „Da Isuse O bunule Isus O bunule” [4, p. 132)]. După bătaia cu Gerald observă că cravata i se pătase și „poate un desen alcătuit din sânge ar fi putut să spună că e cea pe care a purtat-o Crist” [4, p. 133].

Păcatul cărnii:

Sartre definește personalitatea eroului tragic prin lipsa viitorului și a conștiinței reale a omului, prin drama opțiunii. La Faulkner însă nu opțiunea determină tragic viața personajelor, ci Destinul, Predestinarea, Păcatul. Pentru protestanți orice individ care răspunde instinctului sexual devine un păcătos. Mai ales fetele tinere sunt fascinate de acest **păcat al cărnii**, de acest act interzis, au porniri inexplicabile, care depășesc experiența lor de viață. Caddy Compson face această mișcare fatală care o aruncă în brațele unui amant nedemn, efemer. Intensitatea pasiunii sale este de-a dreptul dureroasă și în fața acesteia rigorismul puritan al lui Quentin este absurd. Caddy este o ființă voluntară, puternică, directă și explozivă. Ea întrupează normele sociale aristocratice, dar le încalcă în același timp, ajungând pe o pantă iremediabilă de decădere. Atât ea, cât și fiica ei, Quentin, posedă acel orgoliu comun femeilor aristocrat și se consideră deasupra normelor. Ea greșeste însă atunci când confundă, în naivitatea ei, un bărbat fără scrupule cu un cavaler. Este o schemă conflictuală dată de **conservatorismul femeii și inadaptarea sa la evoluția societății**, dar și de rigiditatea structurilor interioare datorită cărora nu mai poate opri sau devia procesul intern angajat într-o anumită direcție. Este, de fapt, o anume apetență pentru păcat, care apare la Faulkner ca o forță motrice inconștientă și irepresibilă. Impulsul inițial este aici păcatul originar și tot restul urmează obligatoriu, nu mai poate fi deturnat, este irevocabil. Decăderea lui Caddy este explicată de S. Alexandrescu [1, p. 344] la nivel social-istoric, psihologic și religios-metafizic. Faptul că se îndrăgostește de acel individ putea lipsi sau putea apărea mai târziu și rezultatul ar fi fost același. Întâlnirile sale de dragoste erau dinainte damnate și nu puteau să nu se transforme în păcate ale căror consecințe să atragă damnarea.

În așteptarea Mântuitorului:

Găsim în opera scriitorului american atât conflicte fundamentale pentru existența umană, cât și conflicte polivalente, care nu pot fi analizate printr-o interpretare unică. Era nevoie de salvarea umanității într-o epocă în care posibilitatea mântuirii de către Iisus Hristos nu exista. În *Zgomotul și furia* atât Benjy, cât și Quentin, fata lui Caddy, ar putea fi considerate personaje similare lui Hristos. Dar acestea sunt personaje prezentate doar ca ființe umane și care acționează în limitele umanului, sunt supuse legilor timpului și spațiului. De aceea imaginea lui Hristos poate fi întruchipată doar parțial în câte un personaj și niciodată perfect, observându-se o continuitate în acest caz. De exemplu, când moare Quentin, mârșăvia lui Jason, fuga nepoatei, participarea lui Benjy la slujba Învierii.

Reducând conflictul la exemplul mitic, Faulkner subliniază semnificația tragică a existenței. Soluția constă în medierea prin sacrificiul Mântuitorului, spre deosebire de literatura absurdă, unde nu există soluții, unde eroul este captiv mecanismelor absurde ale existenței și astfel este incapabil să își afle o identitate. Faptul că anumite lucruri li se întâmplă anumitor oameni este explicat de către religia protestantă ca predestinare, ca voință a lui Dumnezeu, care se manifestă în lume prin legile naturii, prin Sfântul Duh, dar și prin sistemul de pedepse și recompense. Prin urmare, păcatul este și rezultatul modului în care se manifestă responsabilitatea individului, dar și rezultat al predestinării. Dumnezeu hotărăște dacă cel care se va naște va fi bun sau rău. Există semne care indică apartenența la una din cele două categorii și astfel s-ar putea înțelege de ce Quentin Compson este damnat, iar Gavin Stevens, studentul născut în același an cu primul, nu este. Caddy este damnată, iar mama ei, nu. Astfel s-ar putea explica salvarea lui Dilsey. Eroii lui Faulkner știu că sunt predestinați Infernului, ei aud glasul Domnului în conștiința lor și se resemnează la această situație sau chiar își accelerează sfârșitul. Ei știu când sunt pierduți că nu există salvare. Unica salvare posibilă pentru ei, ca protestanți, ar putea să o primească de la Mântuitor, dar acesta nu se arată încă în acele locuri. De aceea, ei nu mai fac mari eforturi de a îndepărta catastrofa, nu mai au nici o speranță. Hristos este ultima șansă a protestantului, dar în ținutul Yoknapatawpa acesta pare să nu fi coborât și eroii lui Faulkner nu găsesc măcar în ei forța spirituală de a-L descoperi pe Mântuitor în sine. Acțiunea lor este marcată de disperare, de încercarea instinctivă de a evita catastrofa, cu convingerea însă a unui eșec sigur, a lipsei vreunei soluții. Este **o tentație a imposibilului**, caracteristică eroului faulknerian, semn al tragediei sale. Știind dinainte că este pierdut, el nu mai găsește modalitatea de a acționa pentru a se salva. Cu alte cuvinte, pierde pentru că știe că pierde. El se află de la început într-un conflict și parcurge etapele acestuia știind că se afundă tot mai mult în autoanihilare. Se predă și așteaptă pasiv să fie zdrobit. (Quentin Compson recurge tocmai la sinucidere.) Lipsa opțiunii sau opțiunea greșită sunt semne ale predestinării, ce reliefează inumanitatea dogmei protestante, care se întoarce distructiv asupra celor ce cred în ea.

Hristos a trecut prin evenimente și s-a ridicat ca un Mântuitor. Fiii Compson trec prin întâmplări paralele, dar sfârșesc prin eșec, deoarece dragostea, predicată de Hristos lipsește sau este deformată în familia lor.

Referințe bibliografice

1. Alexandrescu S. *William Faulkner*, București, 1969.
2. Howe I. *William Faulkner*, New York, 1952.
3. Cartianu A. Eseuri deliteratură engleză și americană, Cluj-Napoca, 1973.
4. Faulkner W. *Zgomotul și furia*, București, 1997.
5. Stoenescu Șt. *Postfață*. – În: Faulkner W. *Zgomotul și furia*, București, 1997.

Cristina Grossu-Chiriac

**Elemente ale teatrului antic în
piesa *Ușa verde* de Gerlind Reinshagen**

Din perspectiva cititorului contemporan, corul pare a fi „cel mai ciudat element al tragediei și comediei antice” [1, p. 227], de care teatrul, treptat, pe parcursul evoluției sale, s-a putut dispensa. Totuși, „acest monstru greoi” [2, p. 284], a fost redescoperit și reanimat de un șir de dramaturgi europeni ai secolului al XX-lea. Un exemplu concludent din cadrul teatrului german ar fi chiar marele Bertolt Brecht, căruia respectivul element i-a servit îndeosebi în piesele timpurii, corul dovedindu-se important pentru Brecht din două motive [1, p. 227]: în primul rând, din cauza conceptului ideologic de colectiv pe care îl reprezenta și, în al doilea rând, din cauza efectului de înstrăinare inerent oricărei apariții în scenă a acestuia. În Germania, în anii '90 ai secolului al XX-lea corul și elementele corale au trecut printr-o nouă fază de reanimare, fiind introduse atât de dramaturgi în piese, cât și de un șir de regizori în montarea acestora (Castorf, Marthaler, Schleef ș.a.). În Germania, rezultatele cercetării elementelor corale au fost sistematizate la conferința organizată la Potsdam, în octombrie 1997, și, respectiv, prin publicarea

culegerii de comunicări cu titlul *Corul în drama antică și modernă (Der Chor im antiken und modernen Drama* [1]), coordonată de Peter Riemer. Cercetătorul Detlev Baur, participant al conferinței, studiind prezența elementelor corale în teatrul german al anilor '90, menționează următoarea legitate: „În domeniul textelor dramatice se arată că prelucrările antice se descurcă fără cor, îl diluează în figuri individuale sau îl reduc considerabil. Pieseale „mai moderne”, însă, fără nici un fel de referință la antichitate, oferă mai des coruri, apropiate formal de antichitate, știind să folosească calitățile corale pentru un teatru contemporan” [1, p. 241].

Cele mai recente piese ale scriitoarei germane Gerlind Reinshagen (n. 1926) se înscriu în această orientare generală de revalorificare a elementelor corale. Autoarea a scris mai multe piese cu astfel de elemente, pe care le-a și numit piese “corale”, publicându-le într-un volum special în 1999. Ne vom concentra atenția asupra uneia dintre cele cinci – piesa *Ușa verde*, montată la Dresda în februarie 1999, cu titlul *Ușa verde sau Medeea pleacă*.

Autoarea urmărește, în cele 23 de scene ale piesei, drumul Jannei spre o viață independentă. Acțiunea are loc pe palierul unui bloc de locuit și în apartamentele adiacente (nu avem acces la viața interioară a locatarilor, la biografia lor, sau la alte detalii etc.). Locatarii blocului sunt preponderent șomeri resemnați care își găsesc alinarea în băutură. Janna este deosebită în acest mediu. Ea nu se identifică cu acest anturaj, fiind o femeie tânără care nu poate suporta resemnarea. Așadar, ea se hotărăște să lupte îndârjit pentru a reuși în viață. Janna își găsește, în sfârșit, un serviciu bun și se înalță pe scara profesională. Soțul ei, Wolf, devenit șomer, nu se poate împăca cu ideea propriului eșec și, în același timp, nu poate accepta succesul soției sale. După câteva încercări nereușite de a revigora relația, Janna nu mai vrea să suporte cinismul și lamentările soțului care se împacă cu propria nereușită înecându-și amarul în băutură. Janna speră să-și găsească dragostea în altă parte, în spatele ușii verzi de la etajul superior, unde locuiește studentul Berthold, inițiind o relație cu acest pretins mare scriitor în devenire. Cu toate că visele Jannei par să se fi realizat, ea nu savurează aceste clipe de împlinire, în plan profesional și sentimental, lăsând frâu liber și în continuare propriei insatisfacții.

Precum era de așteptat, autoarea destramă foarte rapid această pseudo-idilă, și așa șubredă. Janna își pierde serviciul (nu aflăm din ce motiv), reintrând în cercul vicios al șomerilor. Îl părăsește pe Wolf, încearcă, dar nu reușește, se pare, într-un accident simulat, să-și omoare copiii, pe care-i consideră un obstacol în calea succesului. Studentul de la etajul de sus își găsește o nouă muză – Esther, o fată a străzii. Wolf și Berthold, între timp deveniți prieteni, renunță ambii la Janna. Ea se resemnează cu această situație și, după momente de ezitare, se refugiază lângă medicul bătrân și singuratic de la parter.

Corul piesei *Ușa verde* este format din locatarii blocului, șomeri adunați în cafeneaua *Zum Südstern*, care comentează fiecare în felul său acțiunea. De la prezența unui astfel de cor provine și subtitlul – piesă corală. Corul din piesele acestei autoare are o prestație și un rol cu totul deosebite, care nu corespund deloc nici etalonului clasic grec, nici celui propus de Schiller în celebra prefață la drama *Logodnica din Messina*, nici preocupărilor teatrale ale lui Brecht.

Gerlind Reinshagen recunoaște că omul a devenit prea autonom și independent, el a evoluat într-atât, încât pare să nu aibă nevoie de o instanță atotștiutoare care să-i dea sfaturi, să-l îndrumeze sau chiar să-l admonesteze. În același timp tot ea remarcă : „Astăzi, chiar și cel mai evoluat individ are nevoie și de sfaturi, solicită informații despre sine însuși, caută răspunsuri la anumite întrebări” [2, p. 284]. Pornind de la aceste considerații, Gerlind Reinshagen ia decizia de a readuce corul în scenă, dar într-o formă nouă, adaptabilă prezentului.

Gerlind Reinshagen este impresionată de forța grupului și de presiunea pe care o exercită acesta asupra individului. „Pentru mine totuși rămâne mai important conflictul pe care îl are fiecare cu toți ceilalți, reacțiile Annei față de grup, căci în situația ei sunt și eu, sunt și prietenii mei, colegii, vecinii” [2, p. 288]. Corul lui Gerlind Reinshagen este un factor destabilizator și constituie, de fapt, ținta criticii autoarei. Acest colectiv cu veleități de cor (pentru că nu este de fapt un cor propriu-zis) în piesele lui Reinshagen agravează starea (și așa deplorabilă) a protagonistului, propunând ca soluție, în orice situație și oricărui individ, resemnarea. Corul reprezintă într-un fel societatea, mediul, grupul care îi atrage pe toți spre contingent, un “cor” care întotdeauna se opune individului în parte. În mai multe piese ale acestei autoare, protagonista încearcă să se deosebească în acest grup, să fie „recunoscută și acceptată ca personalitate individuală” [3, p. 336]. În piesa *Ușa verde* atât Janna cât și vecina sa Anne nu împărtășesc părerea colectivității din care fac parte și încearcă cel puțin s-o evite, dacă nu să se confrunte direct cu ea.

Remarcăm de asemenea că, spre deosebire de corul din teatrul antic, cel din piesele corale ale lui Gerlind Reinshagen nu emite replici „corale” colective, ci replici individuale dispartate ale membrilor grupului. Membrii corului emit aprecieri similare, așa încât nu este deloc important de recunoscut sau de urmărit personajul care vorbește. Aceste replici sunt foarte asemănătoare după conținut și converg spre același punct, creându-se impresia unui cor, deși în realitate replicile sunt individuale. Iată un exemplu de replici din corul piesei *Ușa verde*:

BERTHOLD Azi nu se mai întâmplă nimic.

JEKKO [...] Azi e liniște.

HEINER Tot merge ca pe unt.

JEKKO Ca luna.

PAULA Ca berea.

HEINER Ca piața liberă.

BERTHOLD [...] Azi totu-i foarte simplu.

MEDICUL Și omul iarăși e plin de speranță. [2, p. 33]

Așa-numitul cor din piesele lui Reinshagen nu mai are acea funcție catartică, el nu mai are rolul de a echilibra acțiunea și conflictul dintre personaje, de a expune învățămintele înțelepciunii, de a purifica poezia tragică (Schiller) ci, din contra, în aceste piese el luptă contra individului, contra oricărei persoane care se deosebește de membrii colectivității. El redă esența mediocrității, a tot ce este șters, neexpresiv, comun. Acest cor va reprezenta mai degrabă haosul decât ordinea [2, p. 285]. De aici putem recunoaște în piesele lui Reinshagen exemplul unei

pervertiri și devalorizări totale a corului antic. Corul s-a transformat într-un „simulacru“ [4, p. 315].

Gerlind Reinshagen recurge deseori la elemente ale teatrului antic, pentru a înălța piesele sale deasupra cotidianului, pentru a le oferi o dimensiune mitică. În piesa cercetată, autoarea recurge nu numai la elemente formale ale teatrului antic (cum este, de exemplu, elementul coral), ci încearcă să aducă în scenă și unele referințe directe la miturile antice. În această piesă întâlnim trimiteri atât la Medeea, cât și la Casandra – fenomen înregistrat destul de rar, deoarece aceste figuri mitologice, în mod normal, nu au nimic în comun, fiind dispersate în timp și făcând parte din cicluri de mituri diferite. Am putea explica această combinație prin popularitatea Medeei în literatura germană din ultimele decenii și, îndeosebi, prin popularitatea povestirii *Casandra* și a romanului *Medeea*. *Glasuri* ale Christei Wolf. Nu excludem nici ipoteza că G. Reinshagen a intenționat să dea o replică textelor menționate, foarte cunoscute, “preluând” figurile centrale. În același timp, remarcăm, autoarea nu rescrie miturile respective, și nici nu respectă schema lor tradițională, ci recurge doar la anumite miteme, independente de acțiunea piesei. Din aceste considerente, am identificat în piesa *Ușa verde* folosirea fragmentară, aluzivă a mitemelor sau chiar folosirea intenționat netradițională a acestora.

Piesa *Ușa verde* are, de fapt, două personaje principale care se opun mediului – Janna și Anne, prin analogie Medeea și, respectiv, Casandra. Ce au aceste personaje în comun cu figurile mitologice omonime? După cum observă Volker Trauth într-o recenzie la spectacolul de la Dresda, singura trăsătură care o leagă pe Janna de Medeea este dorul neîmplinit, aspirația acesteia la fericire[5]. Totuși, nu considerăm că este doar atât. În continuare, vom încerca să demonstrăm prezența altor similitudini și să depistăm funcția și scopul acestei referiri intertextuale.

Multe dintre personajele pieselor lui Gerlind Reinshagen nu sunt unidimensionale, adică fără frânturi și contradicții [3, p. 50; 6, p. 122]. Janna este și ea un personaj foarte contradictoriu. Ea depune eforturi să fugă de resemnare, să se autodepășească, și, totuși, la sfârșitul piesei Janna pare a se resemna cu toate, pare a accepta modul de viață al celor din jur. Ea vrea să-și planifice singură viața, dar nu are forțe să continue această intenție. Aparent, ea este o femeie emancipată, dar nu reușește să facă nimic de una singură și nu-și imaginează viața fără un bărbat alături. Totodată, Janna se simte străină în această lume a resemnaților. Mitul Medeei a fost utilizat de foarte multe ori anume în cazul abordării problematicei străinului, a celuilalt, a “neasemănătorului”[7, p. 29] în diferite accepții. În acest context, Janna, care se simte străină în mediul în care există, și care nu se resemnează, poate fi asemănată cu Medeea. Această alteritate a Jannei este prezentă în text în replica vecinei Paula, care nu o înțelege.

Paula : „Dacă n-aș ști că ești dintr-o casă ca a noastră, de alături, aș crede că ești din altă țară. Lucru-i alb, ea zice că-i negru. Ea este cea care înșeală strigător la cer, dar o face pe nevinovată“ [2, p. 42].

Janna, la fel ca și Medeea, este trădată, dar dublu trădată – de soțul său Wolf și de iubitul său Berthold. Wolf a trădat-o, prin resemnarea sa, cu alcoolul, iar Berthold a trădat-o prin relația cu Esther. Janna încearcă să se răzbune la fel ca

Medeea, dar răzbunarea se pare că nu-i reușește (nu aflăm motivele).

Există mai multe trăsături și detalii care o deosebesc pe Janna de Medeea. Janna vede în propriii copii un obstacol în calea succesului. Atunci când Berthold insinuează că nu ar mai avea condiții de lucru dacă ar trece și copiii cu traiul la el, Janna este disperată și decide să scape de copii, de dragul lui Berthold (?!). O altă trăsătură deosebitoare a Jannei este independență sa înșelătoare – ea trece cu mare ușurință de la un iubit la altul (să fie acesta un ecou întârziat al feminismului din anii '70?) dar, decepționată de Wolf, acceptă compania oricărui bărbat, numai să nu rămână singură.

Chiar dacă acceptăm varianta interpretativă a răzbunării multiple (imaginată de Anne), Janna spre deosebire de Medeea lui Euripide, oricum nu iese triumfătoare, ci mai degrabă în totalitate resemnată, răpusă de evenimente. Janna apare astfel ca o „contrafactură”, ca o pervertire a figurii Medeei, pervertire pentru care textul, după părerea noastră, până la urmă nu oferă o justificare.

În textul piesei *Ușa verde* nu apare niciodată numele „Medeea”. Doar subtitlul spectacolului montat la Dresda era *sau Medeea pleacă*. Acest subtitlu a fost ales, probabil, ca și în alte cazuri, în scop de publicitate, pentru a atrage spectatorii. Textul conține, în schimb, referințe intertextuale care pot fi foarte ușor reperate de către cititorul avizat. Oferim câteva exemple:

„JANNA. *Eu pot citi în palme... Când eram copii (...), mă gândeam întotdeauna că aș putea vrăji...*

BERTHOLD. *Mândra mea vrăjitoare din Colhida*” [2, p. 23] .

Acest exemplu este concludent, pentru că „vrăjitoarea din Colhida” a devenit, indubitabil, una dintre cele mai stabile și inconfundabile trimiteri la mitul Medeei. Este un semnal evident, fără nici un fel de ambiguități. Un alt semnal similar, deși mai puțin concret, ar fi următorul:

„JANNA. *Ei spun, domnul student de sus, toată stima, zic ei, un tip cumsecade, dar că și-a luat-o anume pe Janna! Oare ea nu are deja totul? Dar vrea și mai mult! Vrea bărbat, copii, megacarieră, vrea bani și iubire! Tot mai mult și mai mult!*

BERTHOLD. *Un cocktail Molotov asupra vrăjitoarei, iată ce spun!*” [2, p. 26].

În text este prezentă și referința intertextuală la alteritatea Jannei, și anume în replica Paulei pe care am menționat-o deja mai sus. Această replică semnalează că Janna într-adevăr e ca o străină în anturajul său. Pentru cititorul inițiat, replica Paulei are efectul unei referințe intertextuale la Medeea, ca reprezentantă a străinului, a altuia, a celuilalt – perspectivă tematică utilizată foarte frecvent în cazul abordării acestui mit. Ultimul exemplu pe care îl vom cita se referă intertextual la Medeea criminală:

„PAULA. *Cu toate acestea, el te-ar lua înapoi, Janna.*

JANNA. *Mai bine să-l... să-l văd zăcând în propriul sânge! Mai degrabă îl omor și omor și copiii, decât să intru în așa afacere*” [2, p. 42].

În replica de mai sus este clară trimiterea la răzbunarea și mai ales la omorul copiilor, mitem central pentru mitul posteuprideic al Medeei. Fiecare dintre aceste referințe intertextuale este importantă și concludentă în felul ei, dar, luate în ansamblu, formează un indiciu sigur că Gerlind Reinshagen a oferit în Janna prin analogie o următoare, deși foarte stranie, Medee.

Änne este cea de-a doua figură a piesei care nu acceptă categoric resemnarea, dar o face într-un alt mod. Fanteziile ei, întotdeauna negative, îi deranjează și îi stresează pe locatarii blocului, așa încât aceștia o neglijează, încearcă s-o convingă de contrariu sau, cel puțin, s-o aducă la tăcere. Chiar în prima scenă Paula discută despre aceasta cu Änne, încercând s-o convingă că tot ce profetește ea nu este și nu poate fi adevărat, tot ce vede ea este pe dos:

„ÄNNE. *Tot ce väd noaptea, se ämplinește.*

PAULA. *Tot ce vezi tu, Änne, vezi cu un ochi... piezis!*” [2, p. 9].

Spre deosebire de Janna-Medeea, Änne este numită deseori direct în text „Casandra”. De exemplu, atunci când Änne, după un acces, în sfârșit se calmează, medicul comentează: „Casandra tace” [2, p. 33]. De asemenea, de mai multe ori este declarată instabilă mintal, nebună. Același medic din bloc, și el membru al corului, diagnostichează la Änne când un „simptom clar de neuroză” [2, p. 19], când un „sindrom psihopatic anormal” [2, p. 20].

Figura nebunului este un personaj frecvent în majoritatea pieselor scriitoarei Gerlind Reinshagen. Nebun este personajul declarat sau considerat astfel de către cei din jur. În piesa *Uša verde* anume Änne-Casandra joacă acest rol, fiind considerată bolnavă mintal din cauza pesimismului și a profețiilor sale apocaliptice. Reinshagen recurge la această figură atemporală a nebunului urmărind mai multe scopuri. În discuția cu Gerd Jäger, Gerlind Reinshagen declară că cei considerați azi nebuni sunt mai degrabă normali, iar cei aparent normali... mai degrabă sunt niște nebuni [8]. În mod tradițional, figura nebunului este utilizată și de Reinshagen cu funcții terapeutice – pentru a ataca societatea și moravurile vremii. Reinshagen critică societatea postindustrială europeană, ghidată de idealul consumului și al abundenței. În spatele măștii libertății și a abundenței, societatea modernă promovează pierderea facultăților critice, insensibilitatea în relațiile interumane și înstrăinarea individului [6, p. 224]. Idealul la care tinde această societate este eficiența și rentabilitatea care asigură abundența produselor. Prin analogie, aceeași eficiență și rentabilitate este așteptată și din partea tuturor membrilor societății. Adică un om este valoros atât timp cât este rentabil, util societății de consum. Când nu mai este sau nu mai poate fi utilizabil, acesta este împins spre marginile ei. Pentru a te integra în această societate trebuie să accepți legile ei – să renunți la propriile aspirații și visuri, să te înstrăinezi de propriul eu, să calci peste principii, să te gândești permanent la profit și la utilitatea practică a oricărui gest, să-i consideri pe ceilalți din jur obiecte sau instrumente spre atingerea scopurilor și să-i abordezi în funcție de rentabilitatea lor. Așadar, normal și rațional este cel care se supune acestor cerințe. După cum a remarcat Adorno în *Minima Moralia*, boala contemporanilor este anume normalitatea lor [9, p. 69].

Gerlind Reinshagen abordează în mai multe piese devalorizarea și înstrăinarea

ființei umane în societatea postindustrială. În aceste piese apare de fiecare dată câte un personaj considerat nebun de către ceilalți, tocmai pentru că se îndoiește de această „normalitate” a celor din jur și nu li se supune. Așadar, Anne, care nu se supune acestei ordini, va fi sancționată. Ea nu poate fi acceptată în cercul celor „normali” pentru că nu se supune regulilor acestora și nu se resemnează. Aici, însă, se cere de remarcat deosebirea dintre Anne și revoltații din alte piese ale lui G. Reinshagen: este un fapt surprinzător, dar nici Anne și nici Janna nu atrag deloc simpatia cititorului. Pe tot parcursul piesei Anne lasă o impresie de personaj deranjant, care în permanență îi spionează pe ceilalți locatari și le înveninează viața atât cu gândurile ei pesimiste, cât și cu profețiile ei apocaliptice, pe alocuri neavenite.

Ca și în cazul noii Medei (Janna), și această nouă Casandră din piesa *Ușa verde* este o contrafaktură, o pervertire a figurii mitologice. Casandra din povestirea omonimă a Christei Wolf impresionează și provoacă, fără îndoială, simpatia cititorului. Anne-Casandra lui Gerlind Reinshagen, din contra, respinge din start orice încercare de a fi simpatizată și provoacă un mare disconfort. Nici profețiile Annei nu merită o atenție deosebită. Ele sunt pur și simplu total pesimiste, dar de o mare banalitate, fără a epata prin originalitate, adevăruri ascunse sau considerații general-umane atemporale. În afară de aceasta, la Gerlind Reinshagen Anne-Casandra dorește cu fanatism ca profețiile ei negative să se împlinească. Mai mult decât atât, Anne-Casandra este gata să omoare ea însăși copiii Jannei-Medeea! În final ajungem la concluzia că G. Reinshagen în ambele figuri ne prezintă contrafacturi ale figurilor mitologice pe care le cunoaștem din operele Christei Wolf – Janna se dovedește a fi, prin urmare, o anti-Medee, iar Anne – o anti-Casandră.

Gerlind Reinshagen provoacă o mare dezordine în utilizarea mitemelor – tocmai aceasta am avut în vedere prin „utilizarea netradițională sau intenționat falsă a mitemelor”, amintită mai sus. După cum am observat pe parcurs, Gerlind Reinshagen reduce mitul la elemente ne semnificative, care revin într-o dezordine principială în piesă, haotic, aparent fără nici un scop. Piesa *Ușa verde* ar putea exista, bineînțeles, și fără respectivele referințe mitologice, deoarece acestea nu sunt deloc semnificative pentru conținut. Spre deosebire de alte piese cu referințe la mitologia greacă, în piesa *Ușa verde* mitul are un caracter evanescent. Mitul nu există de fapt și, oricât de paradoxal ar părea, utilizarea mitemelor nu mai are nici o funcție, este gratuită. Din piesa *Ușa verde* reiese, în cel mai bun caz, că mitul în sine nu mai are absolut nici o funcție în societatea contemporană. Omul s-a îndepărtat de modele, de zei, de personajele mitologice, le-a uitat de mult și poate exista și fără ele. Referințele la mituri sau la figurile mitologice se dovedesc a fi simple clișee.

Spre sfârșitul piesei, ambele personaje revoltate – Janna și Anne, eșuează, fiecare în felul său: Anne-Casandra într-adevăr înnebuneste, iar Janna-Medeea se resemnează (sau se sinucide? ori poate se răzbună?). Finalul piesei este lăsat deschis în mod intenționat, oferind spațiu diferitelor interpretări în funcție de interesele, gusturile, percepțiile cititorului. În acest text găsim, *grosso modo*, multe Medei – Gerlind Reinshagen face trimiteri și la Medeea lui Euripide, și la Medeea

Christei Wolf, dar nu ia nici o atitudine, așa încât piesa conține secvențe din diferite variante ale mitului Medeei fără a anunța vreo inovație. Fiecare regizor poate monta această piesă în cheia care-i convine, așa cum fiecare cititor înțelege această Medee postmodernă cum îi permite orizontul lecturii, bagajul de cunoștințe, gradul de sensibilitate. Se cere de remarcat, totuși, că în cazul acestei piese, cu cât mai inițiat este cititorul, cu atât mai multe întrebări provoacă lecturarea textului, și, respectiv, cu atât mai multe nedumeriri. Textul este aparent deschis tuturor interpretărilor, dar această deschidere pare a fi doar în detrimentul lui. Gerlind Reinshagen s-a conformat unor exigențe postmoderne, fără a reuși să ofere, însă, un text la înălțimea lor.

Referințe bibliografice

1. Baur Detlev. *Der Chor auf der Bühne des XX. Jahrhunderts. Ein typologischer Überblick* // Riemer Peter (Ed). *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Berlin, 2004.
2. Reinshagen Gerlind. *Die grüne Tür. Chorische Stücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1999.
3. Herzog Madeleine. „Ich bin... nicht ich“. *Subjektivität, Gesellschaft und Geschlechter-ordnung in Gerlind Reinshagens dramatischem Werk*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1995.
4. Roeder Anke. *Nachwort* // Gerlind Reinshagen. *Drei Wünsche frei*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992.
5. Völker Trauth. *Resonanzraum verwirrter Gefühle* // *Frankfurter Rundschau*, 17.02.1999.
6. Kienke-Wagner Jutta. *Das Werk von Gerlind Reinshagen. Gesellschaftskritik und utopisches Denken*. Frankfurt/Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1989.
7. Nora Iuga. *Cine este această Medee?* // *România literară*. Nr.14, 9-15 aprilie 2003.
8. Gerlind Reinshagen / Gerd Jäger. *Ein Kind das beinahe wahnsinnig wird* // *Theater heute*, Nr. 19, H. 7.
9. Adorno Th.W. *Minima Moralia*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

Natalia Roșioru-Grâu „Rinocerizarea” tinerei generații: adevăr și mistificare

În cel de al treilea deceniu al secolului XX, pe scena literaturii române avea să-și facă intrarea o grupare de tineri condeieri, rămași în istoria culturii naționale cu numele de „tânără generație”. Așa cum literatura interbelică se dezvoltă în

contextul unei epoci ardente, tumultoase noua pleiadă avea să poarte amprenta timpului care o crease, o amprentă sângeroasă, dură, dar poate că tocmai din aceste considerente, cu atât mai fertilă în conștiința română. Experiența războiului, capcanele fascismului și totalitarismului, cameleonismul și lichelismul politic au fost un fel de *aqua forte* pentru tinerii ce-și revendică cu fermitate un loc demn sub soarele culturii române. Prea mulți nouri de somități ce nu vor să cedeze locul forțelor înnoitoare, prea multe furtuni în jocul intereselor fulgerelor politice și până la urmă, prea mulți meteoriți căzuți înainte de a fi reușit să devină stele.

Pentru tinerele talente formate la școala lui N. Ionescu, mentorul spiritual al „noii generații”, „literatura e afirmarea unei poziții spirituale” [1, p. 45], este „întotdeauna sinteza purificatoare a unei conștiințe tumultoase, dar nediferențiate” [1, p. 46-47] așa, cum precizează în eseu *Insuficiențele literaturii* M. Eliade la 1927. Tabloul evoluției literaturii române trebuia refăcut, reînnoit – îi lipseau câteva tușe cu nuanțe violente, dar profund originale pe care câțiva tineri dotați aveau să i-o imprime. Printre ei se numărau Mircea Eliade, M. Sebastian, E. Cioran, Petru Comarnescu, M. Vulcănescu, C. Noica, M. Polihroniade, Ionel Jianie, A. Broșteanu.

Formarea „tinerei generații” se încadrează în parametrii a două etape: prima vizează constituirea și afirmarea grupării, perioadă efervescentă și prodigioasă începută de pe la 1925, iar cea de a doua conturează etapa involuției grupării, în timpul căreia are loc convertirea și implicit dezbinarea, începută prin anul 1933. Fenomenul respectiv este cunoscut și catalogat în epocă cu mai multe apelative printre care menționăm pe acela de „convertire”, „înverzire”, cât și foarte populara formulă „rinocenizare a tinerei generații”, apărută odată cu publicarea piesei lui E. Ionescu *Rinocerii* care pune în lumină această problemă.

Prin convertirea „tinerei generații” trebuie de înțeles procesul lent, dar distrugător care a dus la alunecarea unora dintre reprezentanții „noii generații” de partea Gărzii de Fier – lucru pentru care au fost blamați și criticați, opera lor fiind, mai ales în perioada sovietică, trecută la index. Scopul nostru, în acest demers, este de a contrapune diverse opinii și documente în vederea înțelegerii și explicării acestui sumbru moment din viața criterioniștilor. De fiecare dată când se pune în discuție acest subiect, este pomenit numele mentorului spiritual al grupării, profesorul de logică și filozofie, Nae Ionescu. Începând din toamna lui 1933, Ionescu trece de partea Gărzii de Fier, iar împreună cu el acolo vor fi antrenați și o serie dintre discipolii săi.

Doar câțiva dintre ei au rezistat contaminării ce făcea mereu noi victime; printre aceștia îi vom menționa pe M. Sebastian, evreu de origine, P. Comarnescu, care nu doar că nu s-au lăsat antrenați spre extrema fascistă, dar îi vor critica aspru pe acei din congenerii lor care au făcut-o. Exegeții literari au încercat să identifice cauzele care au condiționat acest proces și, în repetate rânduri, opiniile lor nu au fost deloc convergente. Analizând programul-manifest al „Tinerei generații”, am ajuns la concluzia că una dintre motivațiile actului de convertire trebuie căutată în aspirația spre *purificarea morală*, spre o *înalță spiritualitate*, căci așa cum afirma M. Eliade în *Profetism Românesc*, „noi suntem generația în care a izbândește spiritul”. Pe de altă parte, se știe că gruparea legionaristă la fel pleda pentru o

mișcare de purificare morală a nației, dar care trebuia să fie realizată prin nimicirea politicianismului. Era evident că „tânăra generație” era animată de înalte idealuri spirituale, iar mișcarea legionară nu urmărea decât scopuri meschine, colorate politic.

Un alt factor îl reprezintă aplecarea criterioniștilor spre ortodoxie, spre religie, care, la fel, era unul dintre principiile de căpătâi ale legionarismului ce se pronunța pentru „renașterea” adevărului religios românesc. Un al treilea factor care nu trebuie neglijat îl constituia obsedarea „tinerii generații” de destinul ingrat al apartenenței la o țară mică, fără perspective. Alături de aceste cauze mai trebuie menționat și șomajul intelectual care ca o ciumă lovise mai ales în situația materială a tinerilor. Eliade, chiar, într-un tablou din „Cuvîntul” cu titlul vehement *Mi-e foame* avea să prezinte tabloul stării financiare a exponenților „noii generații” care era de-a dreptul lamentabilă.

Deosebit de revoltător se accepta realitatea că posturile de la catedrele universitare erau ocupate de profesorii bătrâni, iar pentru cei tineri nu se întrevedea nici o posibilitate în viitorul apropiat. De această nemulțumire se folosește Garda de Fier pentru a atrage tinerii intelectuali de partea sa, atunci când promitea aderenților locuri la catedre. În consecință, victime ale masificării totalitarismului de extremă dreaptă aveau să devină, pe durata celor șase – șapte ani cât a durat procesul, o bună parte din intelectualitatea română. Principiile democratice păreau să fie demolate complet, cu atât mai mult că un val de atentate zguduie viața politică a României precum a fost uciderea, pentru prima oară în istoria țării a doi prim-miniștri: Gh. Duca și Armand Călinescu, cât și a eruditului savant român N. Iorga. Aceste crime rămân ca niște pete sângeroase și dureroase în conștiința multor tineri convertiți care, nu cu gândul la un asemenea ideal, intraseră în rândurile Gărzii de Fier.

Reacția și atitudinea celor mai reprezentativi exponenți ai „tinerii generații” față de acest fenomen a fost diferită. Este cazul lui Cioran, care după consumarea evenimentelor, avea să stigmatizeze caustic pe unii dintre congenerii săi din cauza unor posibile aderări. Cu toate acestea, el probabil că uitase despre publicarea în „Vremea” a unor foiletoane cu genericul *Scrisori din Germania* în timpul aflării sale în țara menționată, după obținerea unei burse.

În una dintre acele scrisori se găsesc afirmații de-a dreptul șocante, cum ar fi aceea conform căreia cel mai admirabil și ilustru om politic ar fi, după Cioran, în epoca respectivă, Hitler. Cât și alte teribilisme care au bulversat pe mulți din țară. Colac peste pupăză va fi scoaterea în 1936 a cărții ce l-a făcut celebru *Schimbarea la față a României* ce conținea profunde idei profasciste pentru care, liderul grupării gardiste, Corneliu Zelea Codreanu avea să-i mulțumească afectuos printr-o scrisoare. Cu alte cuvinte, procesul convertirii lui Cioran a fost evident, lucru pe care l-a regretat mai apoi și nu se știe din ce considerente, Dl. Cioran și-a permis să-i atace violent pe mulți din generația sa care, *de facto*, făcuseră mai puține „trăsnași” decât dânsul.

În plan literar, această experiență avea să se materializeze fructuos, așa cum am mai menționat, într-o reușită piesă dramatică *Rinocerii* care, subtil și dureros,

cum îi este specific doar literaturii, va creiona cu tușe violente drama generației sale a cărei victimă a fost el însuși.

Reacții antisemite ale progardiștilor aveau să se soldeze cu ultragiurea multor scriitori de origine evrei. Este cazul scandalul iscat în jurul prefeței lui Nae Ionescu la romanul lui M. Sebastian „De două mii de ani”, în care, de fapt, Ionescu îl va discredita caustic atât pe discipolul său, cât și creația sa. Decepția lui M. Sebastian a fost mare și dureroasă, deși, această experiență nefastă avea să se materializeze într-un reușit eseu „Cum am devenit huligan”. Poziția lui M. Eliade față de Garda de Fier a fost mult discutată, dar, la momentul apariției prefeței el a fost acel care l-a susținut și a luat parte romanului polemizând cu cel pe care îl adora nespun, dar a cărui antisemitism fundamentalist nu refuză să-l accepte.

Unii critici printre care și Z. Ornea consideră că începând cu 1936 „Eliade nu rezistă și trece sufletește de partea rinocerului”, [2, p. 159] considerând că procesul este bine conturat în „Jurnalul” lui M. Sebastian. El își argumentează afirmația printr-o serie de citate din opera menționată. Totuși, lecturând jurnalul lui Sebastian, conchidem că unele dintre observațiile făcute se datorau cu precădere situației de evreu ostracizat pe care acesta o trăiește. Am mai pomenit că multe dintre idealurile „tinerei generații” erau în consens cu tezele ademenitoare, dar mascate ale Gărzii de Fier. Eliade trăiește și gustă din toate experiențele pe care epoca i le oferă. Chiar dacă unele dintre replicile lui nemulțumesc pe Sebastian, aceasta pe de o parte, se datorează sensibilității specifice a acestuia, cât și atitudinii firești a tânărului Eliade de a da răspuns unor întrebări grave, precum sunt cele pe care i le pune războiul. Incertitudinea plană nu doar deasupra intelectualilor români, care conștientizează, dar nu știu cum să reacționeze în fața unei sincope istorice precum e războiul, ci peste destinul întregii Țări Române căreia îi vine tot mai greu să-și regăsească coloana vertebrală.

Dezolant este faptul că, postmortem, ideea demonstrării ipotezei conform căreia Mircea Eliade ar fi fost membru al unui grup legionar, a devenit ținta a numeroase articole. În pofida existenței a peste o mie de studii și eseuri elogioase dedicate savantului și scriitorului român, cele câteva zeci de articole inculpatoare planează discreditor deasupra personalității acestuia. La baza acestor blasfemii stau cele 13 articole prolegionare scrise între 1937-1937 și care, după cum afirma într-un articol cel mai mare exeget al operei savantului, M. Handoca, reiau „până la sațietate, citarea și comentarea tendițioasă a acestora” [3, p. 2].

Bun cunoscător al operei cât și al biografiei lui Eliade, M. Handoca infirmă multe dintre acuzațiile nefondate, în baza unor argumente solide. Un exemplu elocvent îl constituie scandaloasa carte apărută la Paris a cercetătoarei franceze, Alexandra Laignel Lavastine, care, axându-se pe unele documente din arhivele românești și străine, ajunge la concluzia că simpatiile lui Eliade pentru extrema dreaptă constituie fundamentul pe care ei și-au construit opera. Acuzația este mai mult decât deplasată pentru cei care cunosc, dacă nu opera științifică, cel puțin pe cea beletristică și memorialistică a scriitorului.

Repercusiunile nefaste vor fi înregistrate imediat în presă prin recenziile jurnaliștilor francezi care, „în necunoștință de cauză, au acuzat cu violență și au generalizat, crezând pe cuvânt pe Dna. Alexandra Laignel Lavastine” [3, p. 3],

menționează M. Handoca. Printre ziarele implicate cercetătorul menționează: *Le Point* (la 29 martie 2002), *Lire* (iunie 2002), *Le monde* (26 aprilie 2002). Critica cercetătoarei franceze nu este îndreptată doar împotriva lui Eliade, ci și a lui E. Cioran și E. Ionescu.

În articolul său replică, M. Handoca citează mai mulți istorici și critici literari, regizori, sociologi, medici care, la rândul lor, au subliniat numeroasele deficiențe ale cărții. Toți se revoltă împotriva faptului că cercetătoarea, necunoscând temeinic istoria României interbelice, interpretează confuz și subiectiv anumite evenimente. Una dintre erorile comise atât de autoarea de carte în cauză, cât și de mulți alți ponegritori ai lui Eliade, este aceea de ai fi acordat în egală măsură, credit atât documentelor de arhivă, memorialisticii, cât și literaturii beletristice. Chiar dacă unele opere precum *Maitreyi*, *Huliganii* sau *Noapte de Sânziene* au drept personaje centrale prototipul autorului, este o aberație, o ignorare a statutului literaturii, cu precădere a teoriei românești, dacă se încearcă a se pune semnul egalității între realitate și ficțiune, între opera și viața scriitorului.

În concluzie, exegetul operei eliadene ține să sublinieze faptul că nu este un partizan al receptării apologetice a operei celor acuzați și că el însuși condamnă articolele lor legionare, dar că nicidecum nu poate fi acceptată o asemenea infamie, făcută în lipsa unei probități științifice riguroase, la adresa celor trei acuzați. În pofida oricăror discreditați, meritele scriitorilor francezi, de origine română este incontestabil, ei fiind prezenți în toate dicționarele și enciclopediile lumii.

Cu toate acestea, munca lui M. Handocă și a altor cercetători ai scriitorilor din „generația nouă” va fi una sisifică, căci dorința unora de a-și face un nume în viața literară, distrugându-l pe acela a unor somități este o tactică rușinoasă, dar eficientă. Într-un alt articol de al său, intitulat „Să-i cunoaștem mai bine pe exegeții lui Mircea Eliade: Adriana Berger” M. Handoca dă o replica tăioasă și extrem de caustică., dar pe meritate. Aversiunea sa este îndreptată spre așa-zișii „cameleoni” care își schimbă convingerile, după cum bate vântul. Din seria lor face parte și Adrian Berger care la 1982 avea să-și susțină doctoratul la Sorbona cu o teză intitulată „Timpul și spațiul în opera de ficțiune a lui Mircea Eliade”. „În peste 250 de pagini, autoarea se entuziasmează de „geniala” operă a savantului și scriitorului român, menționează M. Handoca, adăugând un șir de completări, citări din teză ce accentuează profunda admirație a doctorandei.

Între 1983-1984, Eliade o angajează pe Berger ca secretară, timp în care îl ajută pe „Maestru” să-și claseze corespondența și celelalte manuscrise din arhivă. Doi ani mai târziu, după moartea lui Eliade, fosta lui discipolă avea să demareze o amplă acțiune de discreditație a fostului său model spiritual. Eserile de sinteză *Fascism și religie în România* (1989) împreună cu *Anti-iudaism și anti-istorism în scrierile lui Eliade* (1990) sunt furnizoarele unor enormități și neadevăruri stupefiant. Ele acuză pe Eliade și Cioran de „colaborare cu regimurile fasciste din România”, sprijinindu-se pe cercetarea unor documente din arhiva Ministerului de Externe al Marii Britanii.

Drept răspuns, doi cercetători aveau să spulbere eseurile calomnioase. Profesorul de istorie a religiilor, Bryan Rennie într-un detaliat studiu intitulat „Cariera diplomatică a lui Mircea Eliade. Răspuns Adrianei Berger”, pe baza de

citade concrete, va infirma demonstrațiile fanteziste ale acesteia, conform cărora el ar fi avut legătură strânsă cu mișcarea gardistă. O descoperire șocantă a lui Renni este faptul că „cercetătoarea” și-a permis să inventeze unele documente. Un alt cercetător, de data aceasta de origine română, Constantin Popescu-Cadem cu o experiență de peste un sfert de veac în problema activității diplomatice a scriitorilor români va publica un articol care, la fel, va spulbera acuzațiile Adrianei Berger.

Cazul Adrianei Berger care, mai întâi sărută, apoi scuipă acolo unde i s-a oferit posibilitatea afirmării nu este unul singular. Compania de stigmatizare a reprezentanților „tinerei generații” continuă de peste o jumătate de secol. Incapabili de a releva faptele inefabile ale creațiilor acestora, unii pseudo-critici nu găsesc nimic mai relevant de a spune, decât vorbe goale vizând viața personală a scriitorilor, posibile intrigi și murdării – exact ca în „operele de săpun”.

În concluzie, am dori să precizăm următoarele observații: este absolut incoerentă tactica unora de a discredita „tânăra generație” din motivul că ar fi susținut extrema dreaptă fascistă. Anumite păcate de tinerețe le-a avut, în acea perioadă bulversată, aproape fiecare personalitate marcantă. Eliade sau Cioran nu au făcut excepție, dar modul prin care ei se manifestă nu probează nicidecum o implicare în treburile dubioase ale Gărzii. Pentru ei, tot ce se întâmplă era o experiență ce trebuia trăită și care așa precum o vor demonstra unele pânze românești, va fi una extrem de productivă în plan profesional.

Referințe bibliografice

1. Mircea Eliade. *Profetism românesc*. – București: Roza vânturilor, 1990
2. Z Ornea. *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*. – București: Fundația Culturală Română, 1996
3. Mircea Handoca. *Câteva erori dintr-un rechizitoriu / Materialele manifestărilor cultural-științifice „Mircea Eliade”, Ediția a IX*. – Chișinău, 2004

Tatiana Potâng Romanul românesc interbelic: modernizarea strategiilor narative

Începutul secolului XX s-a aflat sub imperiului unei confruntări teoretice între tradiție și inovație, cea din urmă fiind reprezentată de mișcarea amplă concretizată sub numele generic – modernism. Această mișcare ia amploare în condițiile crizei social-istorice de proporții majore care a precedat primul război mondial și include

mai multe orientări, școli și curente cultural-istorice și filozofice, cum ar fi expresionismul, futurismul, dadaismul, abstracționismul, suprarealismul ș.a. Primul război mondial separă două generații, două concepte estetice și două lumi culturale. Criteriul de diferențiere a acestor lumi este gradul lor de modernizare.

Modernismul ca mișcare sintetică a rezultat în mare măsură din schimbările fundamentale în mentalitatea și în structura existențială a societății umane și a fost determinat de impactul extraordinar asupra conștiinței europene a studiului inconștientului inițiat de Sigmund Freud și continuat de discipolii săi, Alfred Adler și Carl Gustav Jung.

În această perioadă realitatea devine alta, mai fluidă și mai instabilă decât părea să fie la mijlocul secolului al XIX-lea. Se trece acum de la un punct de vedere preponderent raționalist și naturalist, pentru care mediul era principala forță în modelarea individului, la o perspectivă nouă, în care accentul cade pe individualitatea umană, pe sensibilitatea și puterea sa de reacție, influențate în bună măsură de forțele inconștientului. Determinismul psihic ia locul determinismului social, conceptelor de timp și spațiu absolut li se substituie conceptul de continuum spațio-temporal, timpul devenind astfel cea de-a patra dimensiune a spațiului. Consecința cea mai spectaculoasă a teoriei einsteiniene a relativității este dispariția oricărui cadru absolut de referință: timpul curge diferit, în funcție de viteza cu care sunt străbătute spațiile.

Adrian Marino, analizând modernismul din perspectivă estetică, menționa: „*Modernismul inițiază cea dintâi mare insurecție antidogmatică din istoria literară.*” [1, p. 106].

Nimic din această confruntare de idei nu rămâne în afara sferei de interes a intelectualilor români din perioada interbelică. Rapiditatea receptării ideilor, febrilitatea cu care ele sunt comentate în paginile revistelor și în cărțile publicate acum denotă afinitatea constitutivă și interesul deosebit pe care generația interbelică le are cu spiritul veacului. Noile tehnici românești ale punctului de vedere constituie reflectarea în spațiul literaturii a acestei perspective radical schimbate.

Primul beneficiar al efervescentei intelectuale interbelice se dovedește a fi romanul. O conștiință puternică a formei, ca și influența benefică a criticii, a favorizat intelectualizarea epicii interbelice. Deși schimbările survenite acum în tehnicile românești stau sub semnul diversității, preocuparea constantă și comună a romancierilor noștri rămâne reflectarea – a lumii sau a sufletului omenesc. Într-un timp relativ scurt, practic doar două decenii, romanul românesc traversează vârste diferite, trecând de la realismul epic, orientat exclusiv spre lumea exterioară, la realismul subiectiv, interesat să descopere realitatea infinit mai complexă a spiritului. Este evidentă opțiunea unora dintre scriitorii interbelici pentru relativizarea perspectivei narative, obținută adeseori prin multiplicarea punctelor de vedere asupra aceluiași eveniment, ceea ce duce la abandonul privilegiului narativ, pentru analiza în profunzime a conștiinței personajelor în detrimentul acțiunii și cauzalității.

Efervescenta intelectuală și literară din acea perioadă, arderea rapidă a etapelor a suscitât mereu atenția criticii literare. *Pentru prima oară în istoria*

literaturii române o întreagă generație de scriitori își mărturisește interesul crescând pentru tot ceea ce înseamnă evoluție spirituală în plan universal, [2, p. 13] afirmă Carmen Mușat cu referire la această perioadă.

Perioada interbelică a coincis cu epoca marilor metamorfoze în structura și metoda romanului modern din Europa. R- M Albérès nota în “Istoria romanului modern”: *Existau deci în prima parte a secolului al XX-lea, două genuri numite “roman” deosebite atât în intenții cât și în mijloace. Cel mai vechi, romanul întemeiat pe o viziune pozitivă asupra ființelor și faptelor, consacrat prin punctul său maxim care a fost romanul postrealist, răspunde unei dezvoltări aparte a povestirii în proză, caracteristică civilizației noastre raționale, sensibile, mistice. Cel mai nou ivit în epoca simbolistă, este succesorul altor genuri și altor inspirații. El este străin aceluia roman pe care Anglia, Franța și Spania l-au întemeiat începând din secolul al XVII-lea. În timp ce romanul tradițional a devenit de mult o necesitate elementară a civilizației noastre, romanul-aventură artistică reprezintă un fapt nou, dar limitat. Raportul lor rămâne astăzi identic celui care a putut exista în anumite momente între proză și poezie. [3, p. 206]*

Regalitatea absolută a romanului ca specie, surprinzătoarea lui mobilitate, capacitatea de a sesiza în formule artistice inedite ipostazele unei lumi hipersensibilizate, dezinvoltura cu care se experimentează tehnici narative moderne, forța de întrepătrundere a tradiției și inovației, diversitatea tematică și tipologică, uimitoarea disponibilitate de asimilare a tot ce i-au putut oferi psihologia, psihanaliza, filozofia, sociologia, etc., constituie trăsăturile fundamentale ale prozei acestor decenii.

În romanul modern perceperea realității se axează pe opoziția dintre real și ireal. Reprezentarea tinde să se rupă tot mai mult de realitate, contrar imperativului clasic. Alunecarea insistentă de la real spre ireal, de la obiectiv spre subiectiv, de la conștient spre inconștient e o caracteristică a epocii de consolidare a romanului românesc. Se depășește realismul tradițional bazat pe relația mimesisului, autorul nu mai este un cronicar obiectiv, similar fraților Goncourt, care ar înregistra o copie a realității, realitatea fiind reprezentată în conformitate cu viziunea pe care o are autorul asupra acesteia. Bazându-se pe realitatea obiectivă, autorul modern creează o realitate subiectivă în conformitate cu viziunea sa. Afirmatia proustiană: “Pentru mine realitatea este individuală” a devenit model pentru o întreagă generație a scriitorilor români. Prin Proust se modifică raportul dintre om și lume: “Cu Proust și cu romancierii englezi, secolul al XX-lea a descoperit că realitatea romanescă, asemeni lumii fizice, de altfel, nu este uniformă și nu ascultă peste tot de aceleași legi. Ea are mai multe straturi și totul depinde de “secțiunea” aleasă, de instrumentele folosite pentru a o explora și interpreta. “Punctul de vedere” al observatorului – sau al artistului – este mai important decât realitatea obiectivă pe care o observă”. [3, p. 203]

Însemnul perioadei rămâne a fi căutarea și experimentul, impunându-se noi formule romanești, altă arhitectură, un alt stil și o nouă retorică. Raportul narator-autor-personaj se diversifică complicându-se. Camil Petrescu este printre primii care s-a ambiționat să reformeze estetica romanului introducând metode noi ce propuneau schimbarea raporturilor dintre narator, autor și personaj. Chiar dacă nu

reuşeşte prin aceste metode să reducă gradul de ambiguitate a vieţii transfigurate, autorul „Patului lui Procust” instituie o mai exactă şi complicată apropiere de ceea ce am putea numi cunoaşterea integrală a omului. O noutate absolută a scriiturii sale este apariţia frecventă a notelor în subsolul paginilor. Alteori discursul narativ suportă schimbarea bruscă a perspectivelor, nerespectarea cronologiei evenimentelor şi existenţa unor planuri paralele. Camil Petrescu introduce pentru prima dată discursul eseistic. Limbajul este rafinat, expresia este intelectualizată, reliefurile artistice sunt bine dozate.

Adept al tezei citadinizării şi a sincronismului, Anton Holban a repudiat întotdeauna întoarcerea la patriarhalism şi la formele de viaţă desuete. Ca şi pentru ceilalţi adepţi ai modernismului, pentru autorul *Ioanei* numai intelectualul cu problemele lui de conştiinţă, cu cultura şi sensibilitatea sa este capabil să vibreze la mare tensiune. Lumea sondată de el este lumea sufletului uman, aflat într-o permanentă căutare de sine, supus torturilor hiperlucidităţii, oscilând frenetic între un subiectivism exacerbat şi o obiectivitate greu de menţinut. Discursul narativ actorial şi perspectiva homodiegetică încadrează perfect acest univers narativ.

În cazul Hortensiei Papadat-Bengescu tehnica narativă este mai nuanţată, prozatoarea recurgând la câteva artificii narrative noi, care au avut rolul de a ordona discursul auctorial într-o formulă originală. Autoarea ciclului *Hallipilor* renunţă parţial la formula naratorului omniscient, optând pentru multiplicarea perspectivelor şi viziunilor asupra evenimentelor şi personajelor. Autorul narator nu mai este, în cazul romanelor sale, „o instanţă supraordonată de control”, el se alătură celorlalte „voci”, având menirea de a completa corul vocilor existente. O noutate absolută în discursul narativ al operelor sale este prezenţa vocii personajului reflector care devine o conştiinţă reflectoare unică care percepe realitatea fără ca autoarea să intervină.

Cu Mircea Eliade romanul îşi îndreaptă antenele către un domeniu şi mai generos de inspiraţie, în imaginarul operei intrând deopotrivă, elemente de ştiinţă, eşantioane de fantastic, umor şi observaţie psihologică. Se înnoieşte substanţial şi ecuaţia autor-narator-personaj este în cazul prozei acestui autor. În primul rând să amintim că autorul *Maitreyiei* înserează în roman pagini de jurnal, procedeu întâlnit la scriitorii epocii. Din acest motiv în cărţile sale întâlnim două tipuri de discurs: unul aparţinând paginilor de jurnal, altul naraţiunii propriu-zise. În consecinţă, în romanul *Maitreyi*, eroul devine narator şi autor al romanului. De aceea apariţia celor două tipuri de discurs narativ este justificată: cel din naraţiunea propriu-zisă, în care eroul jurnalului narează faptele trăite în momentul petrecerii lor, şi altul, al autorului-narator care datorită scurgerii timpului, este mai detaşat şi capabil să le interfereze unui discurs mai obiectiv.

O altă categorie de scriitori sunt atraşi de virtuozităţile prozei poetice a unui rafinat iz artistic. Afiliat acestei grupări, Mateiu Caragiale este permanent în căutarea unei formule narrative proprii. Alături de dantelăria aparent vetustă a prozei sale observăm asimilarea unor tehnici noi cu suficiente elemente de modernitate şi prospeţime. Stilul indirect al prozatorului, participant el însuşi la acţiune, face ca mai pe toată întinderea naraţiunii, naratorul să se confunde cu autorul. Adeseori istorisirea este împănată cu divagaţii sau episoade narrative

independente, în care autorul devine un alt personaj. Una dintre izbânzile prozatorului este tehnica portretului. Incisiv și nepărtinitor, prozatorul uimește prin precizia și tonul detașat, necruțător cu care își analizează personajele.

Extraordinara mobilitate a romanului interbelic a facilitat saltul de la descrierea realității spre interpretarea acesteia, fidelitatea față de realitate nemaiconstituind un arbitru estetic, lansându-se primatul viziunii subiective asupra realității. Aspirația spre autenticitate, obiectivizarea romanului și intelectualizarea lui vor conduce la o restructurare epică și la modificarea strategiilor narative.

Referințe bibliografice

1. Adrian, Marino, *Modern, modernism, modernitate*, București, ELU, 1969.
2. Carmen Mușat, *Romanul românesc interbelic*, București, Ed., Humanitas, 1998.
3. Alberes R-M, *Istoria romanului modern*, București, ELU, 1968.

terminologie

Ion Plămădeală

Expresionismul

În istoria gândirii estetice de după romantism se evidențiază o concepție expresivă asupra artei, care substituie teoriile mimetice de sorginte clasicistă. În locul cerințelor de reprezentare obiectivă a realității se impune postulatul expresivității, asociat cu ceea ce exprimă noțiunile de emoționalitate, spontaneitate și originalitate. Ochiul artistului își mută privirea de pe lumea externă spre fantezia satât creatoare, iar formele în artă tind să fie o exteriorizare a eului poetic. În literatură, expresivitatea presupune redarea cu spontaneitate a emoției unice trăite de poet, a eului său liric profund. Contrar oricărei înțelegeri reproductive, pretinzând artistului înregistrarea impasibilă a manifestărilor unui mediu psihic sau social, arta și literatura de la începutul secolului al XX-lea devin expresia celor mai acute crize ale societății moderne.

Conștiința autonomiei absolute a creației artistice și a formelor pe care aceasta le generează îl ghidează pe artistul modern spre explorarea procedeelelor novatoare, îi cultivă gustul pentru experimentul artistic și diverse “revoluții” în materie de conținut, stil, forme. Toate aceste tendințe înnoitoare, radicalizate în cadrul avangardei, nu se limitează însă la domeniul abstract al teoriilor și manifestelor estetice, nici în planul riguros al imagisticii și expresivității artistice,

pentru că arta modernă a apărut și s-a constituit ca răspuns specific la provocările istorice, deopotrivă ca expresie și soluție a crizelor modernității. Artistul de la începutul secolului al XX-lea își asumă misiunea de a da expresie celor mai profunde sentimente și idei ale sale, el văzând în creația sa un mijloc de comunicare cu sine și cu lumea.

Cel mai pregnant s-a manifestat această energie și voință de expresivitate în curentul numit expresionism, apărut în debutul secolului trecut și care a iradiat ulterior în numeroase școli, curente și mișcări ale artei moderne.

Spre deosebire de “futurism” sau “suprarealism”, cuvântul “expresionism” nu a fost lansat în cadrul unui manifest sau program teoretic, ci a fost aplicat mai întâi în artele plastice acelor pictori care se despărțeau de impresionism. După 1911, când o expoziție organizată la Berlin prezenta o serie de tablouri ale unor pictori cubiști și fauviști ca fiind expresioniste, termenul s-a răspândit și încetățenit în Germania.

Un adevăr general acceptat este că expresionismul reprezintă un fenomen artistic ce coincide cu arta și cultura germană. Termenul ca atare a fost consacrat de esteticianul german Wilhelm Worringer, care îl folosește în revista *Der Sturm* (*Furtuna*) din 1911 cu referire la pictorii francezi “sintetiști și expresioniști”. Dar pentru prima dată termenul a fost utilizat de pictorul francez J. A. Hervé în 1901, iar ulterior și de Matisse în ale sale *Note ale unui pictor*. Foarte curând după momentul afirmării sale în pictura din primul deceniu al secolului al XX-lea, expresionismul s-a răspândit fulgerător în toate genurile artei: teatru, muzică, sculptură, poezie, proză, cinematografie, proces însoțit de o fundamentare teoretică, filosofică și estetică a noii mișcări.

Alături de opiniile care consideră expresionismul un curent constituit și datat, o seamă de cercetători influenți văd în acesta o constantă a artei, o tendință permanentă care s-a manifestat începând cu arta preistorică și până în cele mai recente stiluri ale secolului al XX-lea, cum ar fi *pop-art* sau *action painting*. Această atitudine comportă, desigur, o însemnată doză de adevăr, dar nu explică de ce tendința expresionistă, ilustrând intensitatea expresivă și o puternică tensiune a sentimentului, s-a accentuat anume la începutul sec. al XX-lea, avându-și punctul de emergență în Germania.

De aceea, pentru a contura cu o mai mare exactitate profilul ideologic al expresionismului, notele sale caracteristice care l-au definit ca un important curent cultural-artistic și spiritual, se fac incursiuni în climatul social și politic al perioadei sau se corelează fenomenul cu temperamentul nordic și cel german. Lucru firesc, dacă ne gândim că o artă de o asemenea tensiune a sentimentului trebuia să fie generată de senzații și emoții extrem de puternice, de învolburări sufletești și o acută descumpănire spirituală – efecte analizabile ale momentului istoric de la răspântia veacurilor XIX–XX.

Societatea germană de la sfârșitul secolului al XIX-lea era învăluită de o atmosferă de pesimism și decadență, sfâșiată de numeroase conflicte politice, la originea cărora se aflau factori economici și sociali. În literatură se făceau simțite nostalgia după vremurile de glorie apusă, tristețea și dezamăgirea față de o lume în plină industrializare și mașinizare, față de exodul țăranilor la oraș – loc al marilor

suferințe și drame existențiale, sortit unei morți lente. Este adevărat că starea de spirit respectivă era generalizată în întreaga Europă, dar s-a manifestat mai acut în Germania, aflată sub regimul despotic al lui Wilhem al II-lea. Viața socială în această țară era sufocată de militantismul prusac bismarkian, de tabuuri și restricții morale, de un conservatorism filistin care întinase și viața obișnuită a burghezului german. La acestea trebuie adăugate efectele devastatoare ale revoluției industriale, urbanizarea forțată, pauperizarea în masă a țăranilor, șomajul, inegalitățile socioeconomice – iată doar câteva cauze dintr-o serie complexă.

În plan spiritual, în cultură și gândirea filosofică expresionismul a fost pregătit de curentele subiectiviste și iraționaliste, în speță intuiționismul lui Henri Bergson, care s-a bucurat de un larg ecou în Germania, de psihologismul și vitalismul lui Fr. Nietzsche – profet recunoscut al pieirii civilizației occidentale urbanizate. Prin exaltarea subiectivismului și spiritualismului, a valorilor afectivității și sensibilității, expresionismul a reanimat romantismul, inclusiv latura negativistă și nihilistă a acestuia, dar cu o recrudescență necunoscută romanticilor de la *Sturm und Drang*. Semnificativă pentru evoluția expresionismului a fost apariția în 1908 a cărții lui W. Worringer *Abstraction und Einfühlung (Abstracție și empatie)*, în care s-a realizat una dintre cele mai importante contribuții teoretice ale expresionismului. Conceptul empatiei desemnează două sensuri: 1) transpunere imaginară a unei stări subiective asupra unui obiect și 2) capacitatea individului de a participa la sentimentele altuia, retrăindu-i stările sufletești sau preluându-i atitudini identice. Conform lui Lotnar Schreyer, un colaborator al revistei și mișcării *Der Sturm*, „Omul creator, artistul este omul proiectat în afară, scos din el însuși, omul extatic”. „Artistul reușește să proiecteze o figură în exterior, să dea formă numai în măsura în care izbutește să renunțe la propria sa figură, la propriul său eu” [apud 1, p. 25]. Un alt concept sintetic al expresionismului, de regăsit în formulările unor promotori ai săi precum Ernst Kirchner, Max Beckmann, Emile Nolde, Paul Klee, este *Erlebnis* (experiență), definind arta ca experiență a suferințelor, tensiunilor, dramelor, grotescului și măreției umane. Artă nu este nici reprezentare neutră, nici evaziune, ci o formă de transformare a vieții prin cunoaștere empatică și experiență. Alte concepte-cheie – natură, materie, organism, unitate, acțiune, forță, expresie, construcție etc. – au configurat expresionismul ca mișcare atât gnoseologică, cât și practică, activă, deci orientată dublu spre cunoașterea și transformarea / medierea umanității aflate în derivă existențială, în pragul apocalipsei. Meritul cărții lui Worringer constă în această prefigurare a ambivalenței expresionismului, care este abstract atunci când exprimă o experiență de neliniște, de anxietate și spaime existențiale și armonic în măsura în care aspiră spre contopirea omului cu universul, spre regăsirea edenului primordial. Deci este de reținut că artă și estetica expresionismului nu se cantonează nicidecum în căutări de limbaj, de formule stilistice sau procedee constructive, ci implică mai întâi o filosofie, o concepție asupra lumii, o *Weltanschauung*, ducând la constituirea unui umanism militant, care s-a infuzat ca element catalitic în mai toate curentele artei contemporane. Ca efort de cunoaștere artistică, expresionismul tinde să descopere „Cealaltă față a lucrurilor”, precum suna un titlu de roman din 1900,

titlu convertit de expresionismul european într-un program de cercetare a realității. Pe latura sa cognitivă, expresionismul va proclama necesitatea incursiunilor în esența lucrurilor, în interioritatea conștiinței individuale și celei sociale, în structurile politice, filosofice, religioase ale epocii, pentru a le demonta tensiunile și a le demasca în numele adevărului și “realității veritabile.” Astfel, încununând un intens efort de autodepășire a conștiinței culturale și artistice europene de la începutul sec. al XX-lea, reflexia expresionistă integrează o viziune umanistă specifică, o etică și spiritualitate bazate pe valori morale și existențiale fundamentale. Estetica expresionistă a elaborat un șir de concepte originale, care au înrăurit simțitor procesul creației artistice, acționând la nivelul imaginii sau elementelor de limbaj, al compoziției operei etc. Dintre cele mai importante contribuții estetice, trebuie menționat idealul expresionist al unității lumii, al contopirii contrariilor pentru realizarea conceptului de identitate în sensul definit de romantici. În tematică și imagistică, această aspirație către unitate s-a exprimat mai ales prin ideea integrării omului în natură, prezentă și la romantici, dar expusă acum cu o violență dramatică, cu o exaltare crispată. Setea nestinsă de armonie, decelabilă în tablourile lui V. Kandinsky, Fr. Marc, R. S. Delaunay, K. Malevici, trădează idealul naturist de depășire a contrastelor și tensiunilor, de regăsire a integrității spirituale prin (re)crearea „în felul naturii”, prin descoperirea acesteia inclusiv în ambianța urban-industrială, pe care acești pictori o redau uneori cu cel mai crud realism.

Afară de ideea armoniei universale, preluată prin filieră romantică, conceptul de natură implică ideea unei realități secrete, aflate în spatele lucrurilor și care trebuie descoperită și exprimată. De aici, în mod firesc, i s-a rezervat *expresiei* un rol de prim rang, uneori exagerat, în procesul de transmitere, revelare, reconstituire a realității absolute, a unor adevăruri necunoscute.

În arta anterioară, cea medievală sau renascentistă, de exemplu, expresia era o aluzie directă sau simbolică „la un univers al absolutului, cunoscut. Acum, secretul unui univers de acest fel, și chiar existența lui, intră în raza de acțiune a expresiei artistice” [1, p. 51]. În planul iconografiei plastice, acest orgoliu cognitiv s-a tradus prin dezmembrarea structurii imaginii, prin culori și racursuri violente, prin angulozități sau distorsiuni ale formelor, imaterializarea și autonomizarea ritmului, prin desprinderea substanței de suportul ei material etc. În etapa a doua a expresionismului, după anul 1921, demersul spre revelarea „adevăratei naturi a naturii” printr-o expresie dinamică și activă a dus, în pictură, la autonomizarea expresiei și desprinderea ei de real în cadrul expresionismului abstract – de la V. Kandinsky până la Jakson Pollok.

Expresionismul s-a manifestat mai întâi în artele plastice, într-un moment de declin al impresionismului. Deși este considerat produs tipic al culturii germane, acest curent își trage rădăcinile din alte arealuri naționale și culturale. Printre precursorii săi direcți trebuie citați Van Gogh, Ed. Munch, J. Ensor, F. Hodler, care au contribuit la afirmarea noii direcții artistice și prin scilpitoare formulări estetice și ideologice pe marginea artei lor. În scrisorile și însemnările lui Van Gogh, bunăoară, se găsesc prețioase mărturisiri despre modul cum el a încercat să transfigureze plastic frământările spiritului său traumatizat, despre noua funcție

acordată culorii: „Vreau să exprim cu roșu și cu galben teribilele pasiuni umane” [apud 2, p. 19]. Astfel, dintr-un element al formei obiectului zugrăvit, culoarea devine expresie a sentimentelor artistului, la fel și celelalte elemente de limbaj artistic: linia, proporțiile, formele, ritmul, ale căror raporturi tensionale, deformate trebuia să servească sugestiei, și nu descrierii realiste.

Lecția lui Van Gogh și cea a lui Paul Gauguin despre valențele simbolismului și ale artelor primitive și-au fost însușite de către scandinavul Edvard Munch, a cărui expoziție organizată la Berlin în 1892 a fost decisivă pentru constituirea expresionismului german. Asimilând varii influențe din Strindberg, Ibsen, Kierkegaard, creația lui Munch, prin temele sale de un tragism sfâșietor, prin o tehnică picturală violentă, a devenit emblematică pentru curentul expresionist, în special datorită tabloului *Țipătul*. Ulterior, motivul țipătului (germ. *Schrei*) devine central în arta expresionistă, iar artiștii l-au proliferat în forme și cu o intensitate diferită – strigăt de deznădejde și spaimă sau de revoltă revoluționară etc.

În Germania, prima grupare constituită a expresionismului plastic a fost *Die Brücke* (Puntea), întemeiată la Dresda în 1905. În 1911 membrii grupării s-au stabilit la Berlin, unde începeau să scoată câteva publicații în sprijinul orientării expresioniste: *Die Action* (*Acțiunea*), *Revolution*, *Die neue Kunst* (*Arta nouă*). *Die Brücke* s-a destrămat în 1913, dar ideile sale fuseseră continuate de grupul *Der Blaue Reiter* (*Călărețul albastru*), influențat de V. Kandinsky, Alexei Jawlensky, Franz Marc ș.a. Cu unele diferențe în ce privește tehnica picturală și registrul iconografic, în speță orientarea hotărâtă a celor de la *Blaue Reiter* spre arta abstractă, ambele grupări promovau o „artă a viitorului”, care să unească omul cu lumea spiritului, cu transcendentalul metafizic. Opusă valorilor opresive și conformiste al Germaniei wilhelmiene, expresionismul clama întoarcerea la surse, la arta gotică din Evul Mediu și cea a popoarelor primitive, ca mijloc de mântuire a spiritului ingenuu în atmosfera sufocantă a civilizației industriale.

În ajunul și imediat după sfârșitul primului război mondial, expresionismul a irupt cu o violență intensificată de criza adâncă ce cuprinsese societatea germană. În această perioadă postbelică s-a accentuat cealaltă latură din structura bivalentă a expresionismului – cea activist-misionară, de orientare politică, vehiculând un radical mesaj protestatar împotriva tarelor sociale, a mizeriei și degradării morale. Experiența expresionistă este concretizată după 1920 de grupările *Novembergruppe* (fondată la Berlin în 1918, de către Max Pechstein and César Klein și *Die Neue Sachlichkeit* (*Noua obiectivitate*, 1920, animată de George Grosz și Otto Dix), ai căror aderenți fundamentau un nou tip de verism, o expresie îmbibată până la refuz de negativism, pesimism, disperare sfâșietoare, de viziuni apocaliptice. De asemenea, ca efect al acelorași stări de spirit generate de război, sentimentul fatalismului și al disperării, sugerat printr-o expresivitate violentă și destrucție a imaginilor, este dominant la pictorii expresioniști neafiliați nici unei grupări: Oskar Kokoschka, Max Beckmann, Emil Nolde și alții. În plus la exprimarea în spiritul *Noii obiectivități* a tematicii sociale, acești artiști largesc spectrul tematic expresionist prin explorarea deformărilor interiorității umane, pe urmele psihanalizei lui Freud. Dincolo de nuanțele diferențiale care îi separă pe

artiștii plastici expresioniști, uneori destul de importante ca să contrazică unitatea curentului, pot fi atestate o seamă de trăsături specific expresioniste: prevalarea intuiției, subiectivismului și viziunii asupra raționalului, proiecția eului asupra naturii, omului și obiectului reprezentat, atitudinea iconoclastă față de orânduirea burgheză și umanismul misionar cu substrat ascetic. În planul limbajului artistic, se evidențiază violența tonalităților cromatice, angulozitatea și distorsionarea formelor și liniilor, irealismul și violența culorilor, deformarea figurativului și ritmul sincopat, autonomizat față de succesiunea epică a obiectelor etc.

În multe privințe, expresionismul, ca și alte curente de avangardă, s-a instituit ca „ruptură” radicală de curente precedente, în raport cu care și-a proclamat noutatea, eliberarea de constrângeri și canoane etc. În pictură, reacția iconoclastă i-a vizat pe impresioniști, acuzați de conservatism și academism. Conturând liniile ce despart cele două forme de artă, Mihai Ralea menționează că impresia este o operație sintetică, întrucât impresiile – o culoare, un sunet, o mișcare – vin succesiv, se perindă în timp, contopindu-se într-un ansamblu. Dimpotrivă, expresia este de ordin analitic, rezultând din juxtapunerea simultană a elementelor. „Procedeul expresionist e integralist. El se opune atomismului și asociaționismului. Expresia se impune lucrurilor și deci conține în ea ceva atractiv, pe când impresioniștii înregistrează pasiv senzațiile.” [3, p. 6]. Expresionistul tinde să exprime în operă conflictele sufletești, punând accentul pe senzorial, pe exces și condensare caracterologică. Totuși între cele două curente subzistă numeroase înrudiri, relevate printre primii la noi de T. Vianu, care plasează expresionismul „printre consecințele ideii impresioniste”. Dar contribuția expresionismului e văzută în depășirea grațiosului și transfigurarea senzației în valori ale ideii și sentimentului, în stări de conștiință. Artistul expresionist se dezinteresează de asemănarea cu natura, de material, încercând prin forme și culori să transmute pe pânză pure stări sufletești sau ultimele esențe ale lucrurilor, fără interes pentru aspectul lor exterior. În această aspirație a picturii spre absolut, Vianu întrevede apropierea ei de muzică, urmând în această mișcare sincretică poezia. „O pictură care prin lipsa oricărei contingente, prin exprimarea directă a sentimentului, prin indiferența materialului, să egaleze toate posibilitățile muzicii. **Pictură și Muzică** e ultima apropiere în criza universală a sistemului Artelor” [3, p. 9].

Expresionismul este și antinaturalist în măsura în care evocă interioritatea și nu se repliază pe un corpus de principii externe, pe un model preexistent. Acolo unde naturalistul caută să-și illustreze tensiunea, expresionistul proliferază emfaza, strigătul de revoltă, entuziasmul extatic, înlocuind detaliul naturalist prin absolutul spiritual și viziunea metafizică. Obediența pozitivistă față de cele trei „forțe naturale” – rasa, mediul, momentul – este substituită de o exaltare a subiectivității, iar negația obiectului se face în scopul redempțiunii sufletești și spirituale.

*

*

*

Am stăruit asupra expresionismului pictural pentru că el este anterior literaturii de aceeași factură, căreia i-a furnizat numeroase principii estetice,

inclusiv prin dezbaterile polemice pe marginea artei abstracte, animate după 1911 de către Worringger și Kandinsky.

În plus la premisele socio-istorice amintite, configurarea expresionismului literar german a fost determinată de: 1) un conflict între generații, mai acut în Germania decât în alte țări europene; 2) criza limbajului, responsabilă de drama incomunicabilității în lumea de la începutul secolului al XX-lea. Începând din romantism, diferite direcții filosofice au teoretizat caracterul convențional, artificial al limbajului natural, incapabil să exprime natura adevărată a individului, senzațiile și emoțiile sale unice, nici realitatea „substanțială”, absolută, ceea ce provoacă omului modern multiple traume gnoseologice și ontologice [v. 4, p. 123 - 132]. Pornind de la conștiința acestei crize, artistul modern își asumă sarcina să restabilească o comunicare deplină, „adevărată” între indivizi, prin găsirea unor noi mijloace de expresie artistică, a unui limbaj poetic special. De asemenea, ca influențe de ordin cultural, alături de psihanaliză și filosofii subiectiviste, trebuie amintite ecourile pe care le-au suscitât în cultura germană romanul *Ulysse* de J. Joyce, teatrul antinaturalist al lui A. Strindberg, romanul lui Dostoievski, poezia lui Baudelaire și Rimbaud, experimentele muzicale, în particular ale lui J. Stravinsky, descoperirea jazz-ului etc.

S-a afirmat că, în literatură, expresionismul a reflectat starea de spirit a unei generații afirmate plenar în anii 1910-1915, ca reacție avangardistă la tradiția reprezentată de G. Hauptmann, Stefan George, Hugo Hoffmannsthal, Th. Mann, R. M. Rilke ș.a., adică scriitorii care au acreditat naturalismul, simbolismul sau neoromantismul și ale căror creații învederau în momentul respectiv simptome de sterilizare, decadentă și conformism social. Dar mai mult decât o formă de paricid literar, în cheia interpretărilor freudiste, revolta tinerilor viza ierarhiile unei organizări sociale reacționare și represive. Patosul lor demascator lua o turnură politică, împotriva demnitarilor și posedanților, dar și a tuturor celor care servesc sistemului drept subtile instrumente de opresiune și alienare: industriașii, militarii, funcționarii corupți, comercianții și numeroase tipuri de savanți, „târători” etc. Se impune totuși precizarea importantă că nu era vorba, în cazul artiștilor expresioniști, de înregimentare în partidele socialiste sau marxiste, de adeziuni programatice, iar nihilismul lor politic viza nu sistemul capitalist ca atare, ci excesele degradante ale industrializării și tehnicizării sau ceea ce se va numi ulterior „societate de consum”. De altfel, latura activistă și angajată se accentuează în ajunul și imediat după primul război mondial, când sensibilitatea exacerbată a artistului prevestește cu o acută dezolare și anxietate catastrofele în care va sucomba o umanitate îndoliată.

Scriitorii care se înscriau în stilul noii mișcări literare s-au grupat în jurul revistelor *Der Sturm* (editată la Berlin între 1910 și 1932), ale cărei preocupări se limitau la domeniul artelor și literaturii, și *Die Action* (apare din 1911 până la 1932, în Leipzig), cu o linie manifest politică și activistă.

Genul în care expresionismul a excelat a fost poezia lirică, mai aptă să exprime în profunzime viața interioară, dezlănțuirile afective, extazul patetic și grotescul, vitalismul dionisiac, aspirația spre absolut și metafizic. Dintre cei mai reprezentativi poeți expresioniști germani, îi cităm pe câțiva dintr-o serie lungă:

Ernst Stadler (1883 - 1914), Georg Heym (1887 - 1912), Gottfried Benn (1886 - 1956), Georg Trakl (1882 - 1914), Iwan Goll (1891 - 1950), Else Lasker-Schüler (1869-1945).

Registrul tematic și imagistic al acestei poezii, procedeele stilistice aplicate sunt extrem de variate, dar ceea ce le reunește este un patos comun al experienței tragice, delirul mistic provocat de sentimentul neputinței și deznădejdiei în fața iminentei catastrofe mondiale. Se cultivă un lirism macabru alimentat, de exemplu la Trakl, de obsesia morții și a extincției universale. Eul poetic expresionist este unul schizoid, scindat de o realitate absurdă care îi repugnă. Predomină o atmosferă apocaliptică în care individul, terorizat de obsesii angoasante, tipă cuprins de o spaimă sălbatică, dar strigătul său nu este auzit de ceilalți.

Tendința de a surmonta drama incomunicării umane a animat și alte curente de avangardă – futurismul, dadaismul sau suprarealismul – cu care expresionismul învederează numeroase interferențe benefice. Totuși ceea ce îl singularizează pe acesta din urmă este o evidentă radicalitate în limbaj și în metafora ideatică, în tablourile vizionare.

Violența expresivă ca reacție la criza civilizației, aparținând unei subiectivități de o mare excitabilitate nervoasă și intelectuală, însoțește o ardentă dorință de schimbare a lumii și omului, de regenerare și redempțiune a unei umanități convertite. Iar pentru aceasta, arta expresionistă tinde să șocheze gustul artistic prin artificii de tip avangardist, exagerate până la grotesc, prin deformarea figurativului și verosimilului, prin proiecția lucrurilor în simbol pentru a le transmite esențele și adevărurile ultime. Valoarea fundamentală pe care această artă tinde să o realizeze este absolutul, revelația transcendentului. De unde, „psihologismul atât de iubit înainte e încetul pe încetul părăsit”, eroii din roman și dramă fiind simple „idei înzestrate cu voință”, aflați în căutarea esenței vieții „a valorilor transcendente” [5, p. 71].

Limbajul tradițional al artei fiind sufocat de falsele semnificații ale convenției și cenzurii (socială, politică, sexuală), expresia ființei adevărate a omului sunt gesturile și strigătele sale, care traduc imediat adevărul tragic. În literatură, cea mai eficientă modalitate de a dezvălui absolutul este, ca și în pictura expresionistă, **viziunea**, care smulge numeroasele măști ale omului și societății, scoate la suprafața conștiinței forțele psihologice abisale, reduce analiza caracterologică la schemă, la stilizarea rezumativă a „principiilor elementare”, a „ființei” lucrurilor etc. Se înscriu în același registru de procedee literare expresioniste: deformarea caricaturală, suprapunerea măștilor și figurilor aparente și imaginare, depersonalizarea individului, proiecția subiectivității asupra universului exterior – în fond, procedee romantice, duse la limita grotescului și caricaturalului. Deci, alături de tendința activistă, umanitar-socială, se profilează în interiorul mișcării o importantă direcție spiritualistă și mistică, evidentă mai ales în lirica și teatrul anilor 1910 – 1914, din care străbate o aprigă dorință de a revela îndărătul lucrurilor „principiul unității cosmice”.

În dramaturgie, premegătorii iluștri ai curentului sunt suedezul August Strindberg și germanul Benjamin Franklin Wedekind, care și-au propus înlocuirea iluziei realiste și naturaliste cu viziuni mistice și patetice, cu preocuparea generală

pentru redarea mișcărilor sufletești, în spiritul delimitărilor freudiste. Propensiunea pentru analiza psihologică, redarea conflictelor ascunse prin dialoguri confesive de o profundă esență dramatică, în care se confundă indistinct dragostea infamantă și delirul mistic, caracterizează piesele lui Strindberg *Spre Damasc*, *Domnișoara Iulia*, *Dansul morții*. Wedekind este cel care renovează forma dramatică prin aducerea pe scenă a măștilor, în piese ce comportă un vehement mesaj antifilistin și care dezvăluie impactul impulsurilor instinctuale asupra sufletelor (*Deșteptarea primăverii*, *Duhul pământului*, *Cutia Pandorei etc.*).

Prima operă dramatică ilustrativă pentru estetica expresionistă a fost drama lui Oskar Kokoschka *Asasinul, speranța femeilor*, publicată în 1910 pe paginile revistei *Der Sturm*. În anul următor apăreau alte piese cu valoare de manifest pentru expresionismul dramatic german, care modernizează nu numai fondul de idei tradițional, ci și stilul de joc, viziunea punerii în scenă [v. 3, p. 23-25; 28-31]. Drama lui Reinhard Sorge *Cerșetorul* este pătrunsă de un lirism extatic, exprimând proiectarea patetică în simbol a existenței cotidiene. Tema paricidului, tratată în spirit mesianic, este prezentă în această piesă, precum și în *Ziua moartă* de Ernst Barlach sau în *Fiul* de Walter Hasenclever. În ultima patetismul este militant și revoluționar, sprijinind o chemare de luptă împotriva tuturor opresiunilor sociale. Temele regenerării morale a „omului nou” printr-un act de sacrificiu și conversiunea mesianică a personajului de-a lungul unui itinerar prin absurdul cotidian sunt tratate în piesele lui Georg Kaiser *Cetățenii din Calais* (1913); *De dimineată până la miezul nopții* (1916) [6, p. V-XLI].

Radicalismul opțiunilor etico-sociale și tonul patetic protestatar se accentuează în ajunul și pe durata primului război mondial în piesele dramaturgilor Ernst Toller (*Conversiunea, Omul-masă*); Bertolt Brecht (*Toboșari în noapte*), Fritz von Unruh (*Familia*), Reinhard Göring (*Bătălie pe mare*) ș.a.

Proza epocii continuă tendința generală expresionistă de cufundare în esențele lucrurilor, în universal, prin anonimizarea personajelor și diluarea individualității într-un mecanism alienant al gesturilor și reacțiilor, pe fundalul unei existențe informe și absurde. Dar ca și celelalte genuri, nici romanescul nu se încadrează în niște principii narrative unitare, astfel că elementele eterogene și diferențiatore pot fi depistate chiar la prozatorii expresioniști reprezentativi: Heinrich Mann, Alfred Döblin, Carl Einstein, Gustav Sack, Albert Ehrenstein. Conform istoricului literar Walter Sokel, deosebiriile dintre aceștia se situează în sfera stilistic-formală, și anume modul de organizare a informației narrative și perspectiva din care sunt percepute și redată evenimentele narate. De exemplu, A. Döblin, care a emis și afirmații teoretice importante pentru poetica narativă expresionistă, optează pentru o proză obiectivizatoare, în care faptele să fie relatate din punctul de vedere al unui personaj, fără comentariile naratorului, ca într-o parte a tradiției realiste și naturaliste, dar un naturalism ridicat în vizionar, un real sublimat în abstract, grotesc și caricatural. Döblin vrea să prezinte evenimentele în stil cinematografic, fără intervenția naratorului comentator, personajele fiind caracterizate strict de acțiunile și gesturile lor.

Pe de altă parte, la romancierii precum Carl Einstein în prim-plan iese conținutul filosofico-ideatic al operei, deci conștiința autorului-narator, care

povestește la persoana întâi sau a treia, are o importantă funcție narativă și ideologică. Proza de acest tip uzitează cu preferință următoarele procedee narrative: monologul-reflecție; alegoria fantastică, ironia aforistică și retorica predicatorie [3, p. 66-69].

Elementele comune care unifică direcțiile din cadrul prozei expresioniste descind din atitudinile estetice și materialul tematic. Astfel, expresionismul minimizează importanța factorului psihologic și pe cea a acțiunii și intrigii, uzate în poeziile mimetice anterioare.

Printre scriitorii notorii care au ilustrat anumite tendințe ale expresionismului narativ se numără Robert Musil, cu romanul *Omul fără calitate* și Franz Kafka, cu romanele și nuvelele sale (*Metamorfoza*, *Campionul foamei* ș.a.). Dintre convențiile narrative amintite, se atestă la Kafka forma alegorico-parabolică, excluderea naratorului comentator și desfășurarea narațiunii din perspectiva unui personaj abstract, luptător și revoltat, dar care în final sucombă sub teroarea violenței, alienării și însingurării umane. Îi leagă pe scriitorii expresioniști interesul psihopatologic pentru intimitatea umană, pentru interacțiunea dintre mediu și comportament, tratate printr-o optică naturalistă exacerbată de un patetism al deziluziei și angoasei, de impulsuri mistice spre o metafizică a purității și fericirii.

Expresionismul intră în declin după 1921 și practic dispare ca mișcare autonomă după 1930, bucurându-se pe plan european de o întinsă difuziune și influență în toată arta secolului al XX-lea. Vitalitatea nestinsă a expresionismului se datorează și caracterului său deschis, faptului că nu s-a închisat într-un program riguros, ci s-a impus mai ales ca experiență artistică și umană specifică, integrând generos idei și tendințe de dezvoltare ale artei moderne. De unde, ușurința și libertatea cu care a fost asimilat de alte culturi naționale, care i-au imprimat note originale la nivelul imaginarului și viziunii.

După primul război mondial, expresionismul pătrunde și în conștiința literară românească, manifestând o puternică influență catalitică. Acest proces a fost descris sugestiv de Ov. Crohmălniceanu: “Fără a deveni o direcție vizibilă susținută de aderenți declarați, el a găsit, totuși, un climat vital prielnic în sânul anumitor grupări scriitoricești, cu a căror optică ideologică și artistică și-a descoperit puncte comune. A avut loc, în consecință, următorul fenomen: expresionismul, la noi, s-a adaptat unor orientări literare mai particulare, realizându-și, nu o dată, propriile-i tendințe sub numele lor. Totodată, el a contribuit ca poeziile direcțiilor acestora să capete o înfățișare originală, rezultată în bună măsură tocmai dintr-o astfel de împletire” [7, p. 54-55].

Accentele expresioniste se fac simțite în literatura română interbelică prin filiera unor scriitori familiarizați îndeaproape cu experiențele novatoare ale artei și literaturii germane: Lucian Blaga, Adrian Maniu, Ion Vinea, Felix Aderca, Aron Cotruș, H. Bonciu.

Blaga are meritul de a fi impulsionat interesul pentru realizările expresioniste atât prin contribuții de ordin teoretic, prin clarificarea unor concepte și prin luări de atitudine polemică față de detractorii mișcării, cât și prin opere dramatice și poetice reprezentative. Depistăm în acestea mai toate motivele și temele expresioniste: foamea de absolut, năzuința de a revela lumea nevăzută a

lucrurilor, vitalismul extatic (sau „panismul”, după Ov. Crohmălniceanu [7, p. 74]), dezmarginirea cosmică a eului liric, potențarea misterului existențial, tristețea metafizică, sentimentele de spaimă secretă și disperare atrofiantă induse de viziuni apocaliptice. Important este însă că poetul ardelean le conferă acestor subiecte o consistență națională, reprezentându-le prin forme concrete ale realității autohtone românești, iar vitalismul său expresionist își extrage sevele din energia pământeană și țărănească a spațiului mioritic – depozitar al valorilor ancestrale.

În literatura română postbelică se depistează elemente ale unei stilistici neoexpresioniste la scriitorii N. Labiș, A. E. Bakonsky, Petre Stoica, Ioan Alexandru, Marin Sorescu, Ana Blandiana și în creația unor membri ai grupului „Echinox”: Vasile Igna, Ion Mircea, Adrian Popescu, Horia Bădescu ș.a.

De asemenea, acorduri lirice de rezonanță neoexpresionistă au fost decelate la unii poeți basarabeni – George Meniuc, Leonida Lari, Leonard Tuchilatu –, ale căror versuri se înscriu în tradiția modernismului interbelic sau formează expresia unor viziuni metafizice individualizate, izvorâte dintr-o experiență tragică a vieții [8, p. 51 - 90].

Referințe bibliografice

1. Pavel Amelia. *Expresionismul și premisele sale*. – București, 1978.
2. Grigorescu Dan. *Expresionismul*. – București, 1969.
3. *Expresionismul în literatura română (Cercetare bibliografică)*. – București, 1985.
4. Mușina Al. *Eseu asupra poeziei moderne*. – Chișinău, 1997.
5. Blaga L. *Filosofia stilului*. – București, 1924.
6. Berloghea Ileana. *Prefață // Teatrul expresionist german*. – București, 1974.
7. Crohmălniceanu Ov. S. *Literatura română și expresionismul*. – București, 1978.
8. Langa A. *Expresionismul în poezia română: de la Lucian Blaga la Leonard Tuchilatu*: Chișinău, 2001.

istoria literaturii

Elena Cartaleanu

Imaginea străinului în cronicile
moldovenești din secolul XVI

*Nu e de-ajuns să scrii în aceeași limbă
și să te conduci după același cod,
pentru a spune că ai aceeași patrie.*

G. Papini

Străinii, „un indispensabil element al grupului” [1, p. 322], ocupă un loc specific în paginile cronicilor lui Macarie, Eftimie și Azarie. Pe de o parte, străinii sunt alogeni țării și populației, vin din alte pământuri, țin (sau sunt bănuți) de altă confesiune sau religie decât cea creștină ortodoxă, și rămân marginalizați și suspecti, chiar dacă trăiesc de decenii în comunitatea respectivă. Pe de altă parte, era posibilă tranziția din străin suspect în domnitor, și atunci, de vreme ce veneticul era negreșit un uzurpator, originea sa străină devenea încă un punct de imprecăție. În plus, străinii rămăneau foarte susceptibili în fața mâniei populare, care putea fi provocată de orice stimul negativ — foamete, epidemii, fenomene naturale inexplicabile. Or, „când o comunitate se simte în pericol, diferența străinilor va fi percepută drept potențial amenințătoare și ostilitatea față de ei va crește sau va fi alimentată.” [2, p. 46]

Gradul de toleranță față de străini variază de la autor la autor, depinzând și de personajul concret. Astfel, Macarie îl numește pe înaltul dregător Mihul, „de neam arbănaș” [3, p. 89], adică albanez, drept cauza nenorocirilor lui Petru Rareș. Detronarea lui Rareș, ca și a altor domnitori cu alură pozitivă, se înfăptuiește cu sprijinul oștilor străine: „...turcilor li s-au alipit puterile tătarești cu chip de fiare și împreună cu fruntașii de pâlcuri muntenești și de la miază-noapte cei greoi la minte, cu haine scurte și cu picioare lungi, s-au revărsat ca apa tulbure.” [3, p. 89] Este semnificativă comparația armatelor insurgente cu apa tulbure — nu un simplu suvoi de apă, care spală totul din calea sa, ci unul de apă murdară, detaliu ce subliniază repulsia autorului față de mercenarii în cauză.

Lui Maxim Despotul, în schimb, nu i se impută faptul că nu era moldovean, cum nu este invocată drept punct de acuzație originea sârbă a soției lui Petru Rareș, chiar dacă Macarie a fost nedreptățit de dânsa, ca și de fiul ei Iiaș. Eftimie nu apare lezat în sentimentele sale patriotice de faptul că Alexandru Lăpușneanul a dobândit tronul Moldovei cu cel mai vivace suport din partea regelui Poloniei — „Și a tras cu sine mult ajutor și de la craiul leșesc și dintre nobilii cei mari ai aceștii țări și viteji luptători de la margine și mulți pedestrași, pe care obișnuiesc să-i numească drabi.” [4, p. 102] Introducerea următoarei fraze, referitoare la originea domnească a pretendentului, prin adverbul *căci* sugerează faptul că acceptarea și sprijinirea lui Alexandru în Polonia fusese condiționată de ereditatea sa ilustră: „Căci este și acesta unul dintre fiii veșnic pomenitului Bogdan Voievod.” [4, p. 102]

Proveniența dubioasă, însă negreșit străină, a unor uzurpatori precum Despot-Vodă și Ioan-Vodă cel Cumplit devine încă un motiv de dispreț din partea lui Azarie. În realitate, nu atât sângele străin, cât credința ne-ortodoxă îl indignează pe clericul cronicar. Faptele urâte ale lui Despot se împletesc, în conștiința autorului, cu apartenența sa confesională, fiind poate și condiționate de aceasta. Astfel, șirul acuzațiilor include, omogen: „...era aplecat spre nedreptăți și a aruncat asupra oamenilor dări grele și nu se îndura de cei săraci și ura datinele creștine ortodoxe, a adus cu dânsul sfetnici de altă credință, luterani, urăți lui Dumnezeu, căci și el însuși era de aceeași credință cu ei.” [5, p. 111] Deși apare vinovat de atâtea nedreptăți („dările grele” menționate sunt noul impozit, un galben de pe familie, introdus de domnitor — impozit atât de revoltător, încât fusese pe

cale de a provoca o revoltă țărănească [6, p. 579]), noului voievod i se impută în detalii un singur păcat: prădarea proprietăților Bisericii. „Pe călugări și mănăstirile nu le iubea, a adunat la dânsul, înșelătorul, vasele de argint și de aur și pietrele scumpe și împodobite cu mărgăritare ale sfintelor icoane din toate mănăstirile și s-a împodobit pe sine.” [5, p. 111]

Iubirea de călugări și mănăstiri (pentru care fusese lăudat de Macarie Ștefan Rareș și Alexandru Lăpușneanul — de Eftimie) trebuia să se reflecte prin dăruirea acestora unor tezaure precum raclele scumpe pentru păstrarea moaștelor sfinților, a unor moaște negociate din țările vecine și a unor teritorii — sate, heleștee, păduri etc., precum mărturisesc din abundență uricele domnești de epocă. De altfel, Despot se poartă ca un alt Henric VIII anume pentru că este și el protestant și consideră că bisericile trebuie eliberate de obiecte prețioase, iar icoanele urmează a fi nimicite. Nu aflăm nimic despre iconoclasmul domnitorului, însă pare limpede că ascetismul său nu se referea la propria persoană, ci doar la lăcașurile de cult. Nu numai a prădat bisericile — cum făcuse și Iliaș, ca să se îmbogățească — ci „s-a împodobit pe sine”. De aceea este deosebit de oportună paralela trasată de Azarie: „s-a arătat ca un al doilea Baltazar prin năravuri și fapte.” [5, p. 111] Textul Cărții lui Daniel narează despre regele Baltazar următoarele: „Regele Baltazar (Belșatar) a făcut un mare ospăț pentru o mie din dregătorii săi și în fața celor o mie a băut vin. Baltazar când era în toiul ospățului, la băutul vinului, a poruncit să aducă vasele de aur și de argint pe care Nabucodonosor, tatăl său, le luase din templul din Ierusalim, ca regele să bea vin din ele, împreună cu dregătorii săi, femeile sale și concubinele sale. Atunci au fost aduse vasele de aur și de argint care fuseseră luate din templul lui Dumnezeu din Ierusalim și au băut din ele regele și dregătorii săi, femeile sale și concubinele sale. Ei au băut vin și au preamărit pe dumnezeii de aur, de argint, de aramă, de fier, de lemn și de piatră.” (Daniel 5:1-4)

Urmările acestui sacrilegiu sunt fatale pentru împărat. Avertizat de misterioasa inscripție *Mene, mene, techel ufarsin* (în tâlcuirea profetului Daniel: „Dumnezeu a numărat zilele regatului tău și i-a pus capăt, l-a cântărit în cântar și l-a găsit ușor, a împărțit regatul tău și l-a dat Mezilor și Perșilor”), Baltazar vede răsplata divină împlinindu-se foarte curând: „Chiar în noaptea aceea a fost omorât Baltazar, împăratul Caldeilor.” (Daniel 5:30) Continuând comparația, Azarie explică detronarea promptă a lui Despot prin intervenția divină, provocată de suferințele celor asupriți: „Căci de la acesta au fost suspine, plângere și gemete ale tuturor celor asupriți și prădați fără dreptate și toți se rugau cu jale lui Dumnezeu din adâncul inimii, să-i mântuiască din ghearele acestui om crud. Prin acestea s-a îndurat Dumnezeu și a luat în seamă ploaia de lacrimi și a miluit pe cei ce se rugau cu râvnă.” [5, p. 111]

Un alt domnitor care provoacă indignarea pioasă a lui Azarie este Ioan-Vodă, „armeanul”. Admițând că nu știe „cine era și de unde se trăgea și al cui fiu era” [5, p. 116] acesta, cronicarul indică limpede că Ioan nu venea din țară. Pretențiile sale la origine regală sunt disprețuite ca și претенțiile lui Despot: „zicea că se trage din neam de domn.” [5, p. 116] Atât de urât este Ioan pentru Azarie, încât scriitorul transformă până și faptul că Ioan era învățat într-o acuzație: „Era un om foarte primejdios, rău și cu minte adâncă, elocvent și învățat în cărți. Acesta dar

se silea cu orice fel de meșteșuguri, chiar de mită, dând făgăduieli și vorbe, ca să primească puterea și prin viclenia sa a înșelat pe dregătorii împăratului.” [5, p. 116] Pentru prima dată în cele trei letopisețe caracterizarea personajului include o referință la studiile sale — și aceasta se face cu titlu de acuzare. Imaginea apocaliptică ulterioară a uzurpatorului, de frica căruia domnitorul legitim, Bogdan Lăpușneanul, „a plecat de bunăvoie și s-a dus fugind în țări străine” [5, p. 116], întrece prin forță (și exagerare, ne permitem să bănuim) cele mai macabre pagini ale lui Macarie sau Eftimie. Boierii i se închină lui Ioan „ca niște robi” [5, p. 116] — comparația sugerează supunerea oarbă a unor indivizi vrăjiți de viclenia veneticului. Ca și Despot, Ioan se face repede vinovat de lăcomie financiară: „El însă dacă a primit scaunul domniei, s-a apucat să adune aur.” [5, p. 116] Anume aurul apare drept agentul coruperii domnitorului: „O, aur, tiran, rădăcină a tuturor relelor, țesătură a vicleniei, lepădat de Dumnezeu și tovarăș al Diavolului, făcător de rele, ucigaș al prietenului și trădător al neamului, băutorule de sânge, cum te învârți și răscolești, strălucești pe dinafară și pătrunzi înăuntrul inimii, neavând obiceiul de a te sătura.” [5, p. 116] Este aici o intenție metonimică, viciile aurului transmițându-i-se celui obsedat de el. Nici unul din cronicari nu îl acuzase pe vreunul dintre domnitorii „pozitivi” de lăcomie — remarcile „a luat o pradă bogată” erau întotdeauna menite să sublinieze succesele militare ale eroilor. Însă de lăcomie se face vinovat și Iliăș Rareș, și (la Eftimie) fratele acestuia, Ștefan; Despot și Ioan, la fel, sunt prezentați ca adunători nesățioși de bogății. Ioan, „mai negru decât corbul”, procedează după modelul clasic al unor împărați romani precum Nero sau Tiberius, executând demnitari bogați, pentru a-și însuși moștenirea lor: „Și unora deci le-a tăiat capetele și le-a luat averile, crescându-le pe ale sale prin adunări nedrepte, altora le-a jupuit pielea ca la berbeci, pe alții i-a sfârtecat în patru și pe unii i-a îngropat de vii, ca morții.” [5, p. 116] Declarat urmaș al tradiției literare a lui Macarie, Azarie, asemeni învățătorului său, descrie — producând, indubitabil, o impresie profundă chiar și asupra cititorului medieval — formele abominabile de omor, practicate de Ioan. Dacă în *Cronica Moldo-germană* atrocitățile comise de Ștefan cel Mare la asaltul unor cetăți muntenesti erau prezentate rece, fără exclamații emoționale, de către autorul militar obișnuit cu asemenea imagini, atunci călugărul Azarie apare vizibil scandalizat. Alte surse confirmă că această enumerație lugubră nu conține hiperbole: „egumenul Iacob Molodeț al mănăstirii Slatina și preotul Cozma au fost îngropați de vii, fostul mitropolit Gheorghe de la Neamț a fost ars de viu.” [7, p. 465] În goana sa după aur Ioan, „robul aurului (...) a lipsit până și pe ostași de leafa lor” [5, p. 116] (detaliu care sugerează că armata trecuse, către acea vreme, la o compoziție predominant sau exclusiv mercenară).

Un pasaj aparte este rezervat comportamentului condamnat al voievodului față de Biserică: el corupe pe unul din înalții prelați („A aruncat și pe episcopul Gheorghe în focul atotmistuitor, căci și acesta era lacom și foarte zgârcit și a pus mâna pe averea lui, care era mare.” [5, p. 116]); circumstanțele acestui caz rămân opace, probabil din cauza reticenței profesionale a scriitorului. Dacă Iliăș și Despot se limitaseră la prădarea bisericilor și mănăstirilor, nefiind „iubitori de monahi”, atunci Ioan ajunge la a-i vătăma corporal pe aceștia din urmă: „...pe

călugări i-a cercetat cu multe nenorociri și s-au umplut temnițele de călugări legați și se goleau mănăstirile și le-a luat toate veniturile pe care le aveau pentru hrană și vicleanul a adunat la dânsul toate averile lor și călugării erau alungați de peste tot ca o murdărie.” [5, p. 117] Continuând cauza promovată de ne-ortodoxul Despot-vodă, Ioan, „nedrept cinstitor în credință”, nu numai despoaie mănăstirile de podoabe, ci se remarcă și prin iconoclasism — „hulea chipurile dumnezeiești zugrăvite pe pereți și de pe icoane, s-a arătat ca moravuri ca un al doilea Copronim.” [5, p. 117] Comparația cu împăratul bizantin Constantin V, realizată la evocarea poreclei extrem de urâte a acestuia, se bazează anume pe activitatea distructivă a sus-pomenitului față de icoane. Moldova mai cunoscuse un iconoclast ideologic, Iliaș Rareș — aspirând spre Islam, el acceptase interdicția musulmană și ebraică de a zugrăvi imagini umane: „sfintele icoane, chipul lui Hristos și al preasfintei născătoare de Dumnezeu și ale tuturor sfinților le numea idoli” [4, p. 99]. Ioan amintește de Iliaș Rareș și prin alte fapte, care îl revoltaseră cândva pe Eftimie: Iliaș, „nerușinatul”, „a început să se înfrâneze de la vin și de la carnea de porc (...) și s-a arătat potrivit întru toate credinței noastre binecinstitoare și ortodoxe.” [4, p. 99] În același avânt antiortodox, Ioan „silea pe oameni să muncească în zilele de sărbătoare și duminicile” [5, p. 117] (moment oarecum straniu, de vreme ce confesiunile protestante obișnuiesc să respecte Ziua a Șaptea cu mare strășnicie); „și-a luat femeie în Postul Mare și nu numai el, dar și pe alții i-a îndemnat să facă fărădelegi, însurându-se.” [5, p. 117] Alienarea voievodului de locuitorii țării pe care o conducea apare totală: el este de altă credință, se poartă urât cu reprezentanții bisericii oficiale, care rămânea încă strâns încorporată în instituțiile de stat, strică obiceiurile, se dedică diverselor vicii și adună aur din contul celor omorâți.

Printre acuzațiile aduse de Azarie figurează una pe care scriitorul preferă să nu o desfășoare: „Și se socotea pe dânsul mai înțelept decât domnii care fuseseră mai înainte de dânsul; de aceea nenorocitul a atras blestemul asupra sa și mânia lui Dumnezeu a venit asupra lui.” [5, p. 117] Acest pasaj, curios prin reticență, față de obișnuita volubilitate a lui Azarie, face aluzii în spiritul principiului „cine are ochi — să vadă”. Greșeala lui Ioan fusese că a încercat să elibereze țara de jugul turcesc — el, numit în Moldova din ordinul sultanului. Se considera mai înțelept decât domnii precedenți, adică decât toți voievozii de după Ștefan cel Mare, care, așa sau altfel, făceau țara tot mai dependentă de Poartă. Însă Azarie împărtășea opiniile protectorului său Ioan Golăi (Golia), condus de maxima „cu turcii nu te apuca de luptă.” [5, p. 119] Din motive asupra cărora nu putem decât specula, cronicarul preferă să treacă sub tăcere politica antiotomană a lui Ioan-vodă. Lupta acestuia contra Porții este prezentată ca o răzbunare personală împotriva sultanului, care — demiurg terestru în universul lui Azarie — l-a înlocuit pe tron cu Petru (Șchiopul), „auzind de faptele lui fără cale și necuviincioase.” [5, p. 117] Iată o ilustrație a modului cum cronicarul poate manipula opinia publică față de un eveniment anume. Fără a se denatura, în aparență, realitatea, unele fapte sunt abia schițate, altele se reliefează apăsător, iar anumite detalii se trec sub tăcere — și tabloul istoric arată așa cum și-a dorit autorul. Or, cronica lui Azarie nici nu pretinde la imparțialitate. Interesele domnitorului în vremea căruia scria călugărul

fuseseră declarate din start, iar Ioan-vodă este prezentat ca o figură și mai diabolică decât ar fi părut într-o relatare obiectivă din aceleași considerente din care Eftimie insistase asupra fărădelegilor lui Ștefan Rareș (încă un domnitor neînțeles, aparent, de propriii boieri [7, p. 454-455]) — pentru a realiza un contrast cu pozitivitatea excepțională a voievodului care avea să-i urmeze.

În concluzie, remarcăm că rolul străinilor în evenimentele descrise de către Macarie, Eftimie și Azarie nu poate fi ignorat, cum nu poate fi trecută cu vederea nici atitudinea extrem de părtinitoare a cronicarilor față de aceștia. Mai multe evenimente decisive au loc cu participarea armatelor străine — ele servesc ca instrument al justiției divine (tătarii care pradă Moldova, „împlinind mânia lui Dumnezeu”), ca unealtă de disciplină (oștirile turcești care vin să-l pedepsească pe Ioan-vodă) sau ca mijloc de catalizare a evenimentelor pozitive (Alexandru Lăpușeanul vine la putere cu sprijinul, militar și financiar, al polonezilor). Un domnitor de origine străină, precum Despot-vodă sau Ioan-vodă, este tratat cu ostilitate, în special dacă nu este ortodox. În același timp, străinilor ortodocși (Maxim Despotul, Doamna Elena a lui Petru Rareș) nu li se impută naționalitatea lor, de vreme ce în ochii cronicarilor clerici afilierea religioasă contează mai mult decât locul de naștere.

Referințe bibliografice

1. Simmel, Georg, *Der Fremde* // Park, Robert E., Burgess, Ernest W. (ed.), *Introduction to the Science of Sociology*, 3rd ed., Chicago: University of Chicago Press, 1969.
2. Pearsall, Derek, *Strangers in Late-Fourteenth-Century London* // Akenhurst, F.R.P., Cain Van D'Elden, Stephanie (ed.), *The Stranger in Medieval Society*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1998.
3. *Letopisețul lui Macarie* // Dodiță, G., Marin, V. (coord.) *Istoria limbii și literaturii vechi moldovenești. Crestomație*. Chișinău: Lumina, 1966.
4. *Letopisețul lui Eftimie* // Dodiță, G., Marin, V. (coord.) *Istoria limbii și literaturii vechi moldovenești. Crestomație*. Chișinău: Lumina, 1966.
5. *Letopisețul lui Azarie* // Dodiță, G., Marin, V. (coord.) *Istoria limbii și literaturii vechi moldovenești. Crestomație*. Chișinău: Lumina, 1966.
6. Mazilu, Dan Horia. *Voievodul dincolo de sala tronului*. Iași: Polirom, 2003
7. Academia Română, *Istoria românilor*, vol. IV

Lilia Porubin *Poetul lui Leon Donici: Luceafăr și Narcis*

Povestirea *Poet și Femeie*, calificată de Leon Donici drept „basm”, este, aparent, o poveste de dragoste. La o primă lectură, povestea pare să se rezume la încercarea Poetului de a scrie un poem de dragoste dedicat Femeii. Fiind un adevărat calvar pentru Poet, devoratoare, scrierea, urmată de lectura celor „mulți”, determină dispariția sentimentului, În mod normal, ne așteptăm la un sfârșit cât se

poate de fericit. Poetul trebuie să scrie poema dragostei și să primească, drept răsplată, sărutul promis. În cazul dat, e vorba de o povestire cu *motivație restrânsă* (G. Genette). Astfel, povestea de dragoste nu satisface curiozitatea noastră de cititori hermeneuți și pare extrem de simplă pentru un scriitor fascinat de simboluri.

Nu este întâmplător faptul că personajele poartă numele de Poet și, respectiv, Femeie. Există aici tendința de a le învesti cu calitățile specifice tipurilor respective de umanitate. Deși este uneori indecis: „nu știa ce să spună”, „nu știa ce să facă”, Poetul e gata să facă sacrificii în numele operei. Poetul este un adevărat creator, căci „creatorul stă ziua ca om în Țipetele cetății, în soare, iar noaptea se suie în turn, sub lună. Ziua privește lumea în contingența ei, noaptea în absolut. Momentul prim e necesar, închiderea în turn, aceea reprezintă faza artistică. Astfel artistul este alternativ pătimaș și rece, om și luceafăr” [1, p. 8]. Femeia e frumoasă, cochetă, jucăușă și răsfățată. Buzele ei „erau desenate de un pictor elegant” (aluzie la Mona Liza), „vocea ei fragedă, răsunătoare, argintie”. „ochii săi adânci care scânteiau ca aurul”, „râsul ei răsunător și argintiu”, „ochii săi enigmatice, buzele ei minunate, fermecătoare”. Starea permanentă a Femeii este plictisul: „Dânsa se plictisea”. Poetul ar face orice pentru a o face fericită, căci o iubea. Viziunea lor asupra dragostei este însă diferită. Ea e capricioasă și pretinde să i se spună permanent cât e iubită: „de ce nu-mi spui niciodată cum mă iubești?” Poetul încearcă să-i explice că nu se poate exprima cu cuvinte „venirea inimii”. Femeia însă îl întrerupe, cerând să i se „explice” dragostea. Poetul, cu toate cuvintele pe care le avea, „n-ar fi putut exprima dragostea lui”. Femeia e sadică prin dorința de a vedea Poetul în chinuri. Ea vrea să audă lucruri comune, ea trivializează orice sentiment înalt. Poate de aceea femeia e prezentată de Leon Donici numai ca exterior. Tot ce vrea femeia e ca Poetul să-i spună că o iubește asociind-o cu floarea, cu inima, cu destinul. Alți bărbați o comparau „cu cerul, cu pasărea din basm”, o numeau „zeiță și regină, înger și demon, stea și soare, crin și trandafir”. Asocierea dintre femeie și floare constituie un loc comun în literatura română populară. E o parte dintr-un întreg ansamblu de relații simbolice dintre sfera umanului și cea a vegetalului. Mihai Coman stabilește chiar unele echivalări simbolice: „floare – fată, mirosul florii – dragoste, scuturatul mirosului – dăruirea dragostei, căsătoria” [2, p. 83]. Asocierea florii cu femeia are o tradiție culturală îndelungată. „Florile înainte de toate sunt fete. Frumusețea lor, scurtimea frumuseții lor, vulnerabilitatea față de elementele masculine care vor să le smulgă – aceste trăsături și altele au făcut din flori, în multe culturi, simbolul fecioarelor, cel puțin pentru bărbații care au fixat termenii acestor culturi” [3, p. 85]. Idealul bărbatului pentru Femeie este militarul (atât de des evocat drept un cuceritor de inimi în romanele de dragoste din sec. al XIX-lea), căci el știe cum să-i arate dragostea.

Regăsim în basm în regim paratextual **triunghiul amoros eminescian** alcătuit din următoarele personaje simbolice: Cătălina (Femeia), Luceafărul (Poetul) și Cătălin (militarul). Cătălina invocă o „coborâre” a Luceafărului prin scrierea poemei. Ca exemplu al dragostei ideale îi servește militarul (Cătălin), care și aici poate explica „din bob în bob amorul”. Basmul e împărțit în secvențe, sau tablouri, ca și *Luceafărul* eminescian. Primul tablou reprezintă, tematic, dragostea

dintre Poet și Femeie. Cadrul este idilic și, în același timp, marcat de un dramatism determinat de incompatibilitatea celor doi îndrăgostiți. Tabloul al doilea reflectă familiarizarea Poetului cu lumea îndrăgostiților care trecând pe lângă el, își șopteau cuvinte de dragoste. Tabloul al treilea corespunde cu zborul hyperionic spre Demiurg, cu voința de a fi dezlegat de nemurire. Poetului i se oferă dezlegarea similară în vis, unde Demiurgul îi smulge inima: "Poetul stătea alături de un rug enorm, clădit din inimile omenești sângerate; din când în când niște brațe necunoscute, osoase, aruncau în rug o inimă după alta și ele se aprindeau (...). Deodată, Poetul simți în pieptul său o durere necunoscută, prelungă, îngrozit văzu că acel braț înspăimântător îi smulse inima și i-o aruncă în sus, în jos, în foc, în aburi negri". Conform interpretărilor lui Freud, smulgerea inimii ar corespunde cu „extirparea virilității”. Donici amplifică sugestivitatea simbolului și își lipsește personajul de facultățile erotice. Momentul smulgerii inimii ar putea avea și o altă explicație simbolică. Astfel, Donici rescrie mitul fundamental al creației, căci Poetul își sacrifică esența în numele acesteia. Dăruirea inimii, ca simbol al dragostei și al vieții, amintește de Danko, personajul lui Gorki în *Bătrâna Izerghil*. Danko, sacrificându-și viața pentru oamenii comuni care intenționau să-l omoare și pe care îi numește *turmă de oi*, este, prin dăruirea de sine, simbolul lui Prometeu. Danko a devenit, în literatura rusă, un ideal al scriitorului, ideal împărtășit și de Donici, ca exponent al acestei literaturi și ca admirator al creației timpurii a lui Maxim Gorki.

Tabloul patru constituie poema propriu-zisă scrisă de Poet: "Unele din pagini semănau cu grădinile neștiute, fermecătoare, pline de flori minunate, încă nevăzute, cu flori din basme, pline de aroma îmbătătoare. Printre frunzișul întunecos, pe crengi, se vedeau păsări misterioase de aur și argint. Păsările cântau cântece dulci, fermecătoare. Sus scliffeau fântâni înalte de mărgăritare și se împrăștiau cu miriade diamantele strălucitoare". Cadrul este unul cu predilecție romantic, eminescian: "Căci este sara-n asfințit / Și noaptea o să-nceapă; / Răsare luna liniștit / Și tremurând din apă". În universul nocturn dispar granițele dintre lumea reală și cea a misterelor, dintre tărâmul vieții și cel al morții. Ființa trăiește experiențe adânci, majore, se manifestă demonic sau capătă forța să se înalțe la ceruri. Este momentul meditației: „S-au șters culorile roșii și noaptea a înviat, cu mantaua sa albastră, brodată cu stele argintii, tot universul". Celelalte două tablouri se rezumă la evocarea renunțării Poetului, ca și a Luceafărului eminescian, la viața printre oamenii obișnuiți. Finalul este plin de amărăciune și tristețe. Luceafărul lui Donici înțelege că esența unui artist nu merită să fie sacrificată pentru dragoste și că soarta lui este, ca și a Luceafărului, să rămână „nemuritor și rece”. Deși căzut în zborul său spre fericire, Poetul exprimă o seninătate rece a titanului înfrânt în avânturile sale, izolat și neînțeles în superioritatea sa.

Donici realizează, prin *Poet și Femeie*, o încercare de depozitare a Luceafărului de condiția sa de geniu, pentru a-l arunca în lumea oamenilor comuni. Eminescu nu l-a privat pe Luceafăr de nemurire, însă pentru Donici aceasta e condiția primordială pentru a face personajele să-și manifeste forțele ascunse. Luceafărul (Poetul) lui Donici nu-și găsește fericirea și renunță la ea, convins că existența e un spectacol eminamente tragic.

Poetul, ca și Hyperion, realizează o trecere consecutivă, prin trei ipostaze. În dragoste Poetul este un **demon** gata să-și sacrifice esența pentru un sărut (“o oră de iubire”). În actul scrierii poemului Poetul se situează în ipostaza **titanului** răzvrătit împotriva propriei condiții. Și o a treia, și cea mai dramatică ipostază – înțelegerea condiției sale de **geniu**. Tentativa de coborâre în lumea comună prin scrierea poemului de dragoste l-a făcut pe Poet să distrugă taina și sacralitatea sentimentului ce-l nutrește, adică să-și distrugă esența. Căci, pentru Donici, Poetul se identifică, mai întâi, cu sentimentul. Astfel, Poetul suferă drama omului superior. Dragostea Poetului e sacră, candidă, misterioasă. Imposibilitatea de a exprima dragostea în cuvinte o face miraculoasă, transparentă, imperceptibilă, fină. Dragostea Femeii e capricioasă. Imposibilitatea de concordie a cuplului produce tensiune și dramatism în poem. Sentința o găsim și în altă proză, *Amorul*: „Mai bine tăcerea plină de gânduri și sentimente decât cuvinte directe, hotărâte și... sărace despre dragoste” [4, p. 29]. În cazul basmului *Poet și Femeie* este posibilă și o analogie cu *Măgarul de aur* al lui Apuleius. Psyhe și Amor reprezintă spiritul rațiunii și al dragostei. În clipa în care prima încearcă să o cunoască lucid pe a doua, dragostea dispare. Dorința de a desluși taina lăuntrică a iubirii pare să-și aibă originea în sensibilitatea barocului. D. S. Merejkovski nota în acest sens: „Gândul exprimat este minciună. (...) tot ce e inexprimat și strălucește prin frumusețea simbolului, acționează mai puternic asupra inimii, decât tot ce e exprimat cu cuvinte” [5, p.13].

Basmul *Poet și Femeie* este atât de bogat în semnificații, încât e posibilă și o altă interpretare, și anume prin **complexul lui Narcis**, unul dintre cele mai cuprinzătoare complexe din psihanaliză. Poetul este un Narcis care se contemplă în oglindă. Opera este reflectarea propriului eu. Prin urmare, opera reprezintă o oglindă interioară. Cea din urmă este asimilată odată cu plonjarea Poetului în vis. Iar somnul, după Freud, e o formă de narcisism primar, care evocă existența intrauterină netulburată: „Somnul este o stare în care toate energiile atât libidinale, cât și egoiste, atașate de obiecte, se retrag din acestea și revin la eu” [6, p. 340]. După Schubert, visul este eliberarea sufletului din mrejele exterioare. Iar în timpul somnului se dezlănțuie forțe care sunt constrânse să se manifeste ziua, pe când Charles Baudouin precizează că visele exprimă cele mai variate nuanțe ale complexelor personale. La trezirea din somn, libidoul se orientează, iarăși, spre obiecte. În basmul *Poet și Femeie* însă odată retras, libido-ul nu se orientează la „obiectul” sexual de sex opus, ci se întoarce la *eu*. E un caz clar de *autoerotism*, sau, prin smulgerea inimii în vis, de *castrare*, manifestate prin respingerea partenerului de sex opus, a Femeii.

Freud vorbește despre două forme de narcisism: *primar* și *secundar*. *Narcisismul primar*, este o stare normală a ființei umane. Este starea armonioasă, paradisiacă, identificabilă cu starea intrauterină. Nașterea este căderea din acest paradis matern, intrarea brutală și dureroasă în timp. Individul normal se maturizează și urmează glasul speciei, investind energia sexuală în „obiecte” exterioare de sex opus. Dar orice maturizare e pândită de numeroase obstacole. Pe acest fond de dură confruntare cu exteriorul, se trezește în individul uman o nepotolită sete de întoarcere în paradisul primordial, de unde și nostalgia

întoarcerii la sine. Acesta e *narcisismul secundar*. Odată ce nu poate fi satisfăcut, el duce la apariția nevrozelor și abaterilor sexuale de tot felul. Narcisismul secundar este caracteristic personajelor din alte proze scrise de Donici, ca, de pildă, muzicianul din nuvela *Requiem*. E de observat că și acest personaj e un om de creație. În dorința de înfrângere a timpului, muzicianul caută portretul său din copilărie. În clipa când ajunge la începuturi, adică la copilul Artur Nichiș „în bluză de matelot”, muzicianul, ca și Dorian Gray al lui Oscar Wilde, descoperă moartea, căci Narcis nu poate, cu toate iluziile sale, să o învingă. Fugind de moarte, el, de fapt, aleargă spre ea. Chemarea lui Artur Nichiș din portret este, de fapt, chemarea morții.

Creația artistică presupune o izolare temporară de lume, de toate ființele, mergând de la neglijare la sacrificarea lor. Poetul lui Donici își asumă izolarea narcisiacă nepatogenă caracteristică artistului. Acest tip de narcisism este unul clar asumat, care duce la o dramă existențială copleșitoare.

Basmul *Poet și Femeie* demonstrează un tip inedit de gândire artistică. Prin utilizarea unui limbaj colorat și plin de sevă, scriitorul este recalcitrant la etichetări și delimitări stricte. În acest mod, energiile creatoare ale scriitorului se inspiră din romantism, simbolism și expresionism, formând o simbioză neașteptată. Opera sa manifestă o exuberanță a imaginației formând un contrast cu rațiunea tradițională.

Referințe bibliografice

1. Călinescu, George, *Istoria literaturii române*, Chișinău, Editura Universitas, 1993.
2. Coman, Mihai, *Izvoare mitice*, București, Editura Cartea Românească, 1980.
3. Ferber, Michael, *Dicționar de simboluri literare*, București, Editura Cartier, 2001.
4. Donici, Leon, *Marele Archimedes*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997, 394 p.
5. Луцевич Л. Ф. *Серебряный век русской поэзии*, Кишинев, Издательство Лумина, 1994.
6. Freud, Sigmund, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*, București, 1980.

Luminița Bușcaneanu Simbolism. Spectacolul culorii și fenomenul dandy

Desacralizarea lumii provoacă și criza eului, a identității lui [1, pp. 133-189]. Din momentul în care omul privește natura ca pe un obiect [2, p. 55] care poate fi cercetat și “aproximat” fără “tutela” vreunei teologii (secolul XVII), luându-și libertatea de a se “dispersa de ipoteza numită [...] <<Dumnezeu>>”, sub influența

progresului tehnico-științific, se dezvăluie o adevărată polemică între rațiune, “creier”, și simțire, “inimă și energie” [3, p. 276]. În urma deziluziei provocate de imperfecțiunea cunoașterii raționale, apare conceptul de “inimă modernă” care se implică în “pătrunderea” misterului existențial. Valul desacralizării deplasează centrul sacru în perimetrul corpului uman [1, p. 133], timpul - în trăirile emoționale, spațiul - în osatură. “Inima modernă” răspândindu-și nervurile pe tot corpul acum zeificat, “E tânăr, e farmec, e trăznet, e zeu” (Alexandru Macedonski, *Noaptea de decembrie*), începe excentrica activitate de cunoaștere prin simțurile surescitate. Dotat cu putere divină, prin “magie”, “tânărul” are dreptul asupra “clipei” și datorită de a transforma disperarea survenită după jubilația “la Belle Epoque” [4, pp. 147-150] în ironie, cel puțin, ceea ce salvează de ridicol și degradare. Efectul este de mărimea spectacolului total.

Cine-i acest excepțional personaj a cărui simplă apariție e întruchiparea poeziei? Este eul modern, mega-eul [nu eroul! “Il est certain que le symbolisme n'est pas un innocent” [5, p. 145], “Ce-mi pasă de virtute, / Când știu că-n ochii mari / Ai celei mai frumoase / Amante am trăit, / [...] Sunt fericit, / Puternic / Și dorm în cel mai magic / Și mai himeric vis...” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *Emfază sacră*), “Un vis e viața. / [...] Să facem visul oricât de dulce! / Cioc-cioc, pahare, - buze, cip-ci!” (Alexandru Macedonski, *Dupe miezul nopții*)], eul-spectru, “Într-o clipă mă preschimb / Într-un nimb enorm - / Sunt Domnul... / Celor ce plutesc în versuri, / În coloare, / Și în cânt / Celor veșnic plutitoare-n infinit” (Ion Minulescu, *Rugă pentru ultima rugă*), “Cei mai mulți - / Proștii - / Cred că sunt / Aureola unui sfânt... / Iar cei mai puțini - / Cei cumiți - / Cei care nu se-ncred în sfinți / Masigură că sunt un pod, / Pe care regele Irod - / Un rege mândru / Și stupid - / A vrut să-l construiască-n vid...” (Ion Minulescu, *Romanța nebunului*), “sacerdotul”-mag care propovăduiește o nouă religie, artă adusă la limita de sus, “religia omului liber” [6, p. 103] constituită după legile muzicii și întruchipată în limbajul cromatic, odorifer, tactil, uniune a științei cu arta, filosofiei cu religia, prezentului cu veșnicia, numită în vocabularul simbolist sinestezie, “Eu sunt o-mperechere de straniu / Și comun, / De aiurări de clopot / Și frământări de clape - / [...] În gesturi port sfidarea a tot ce-i Dumnezeu, / Și-n visuri, majestatea solarei agonii... // Eu sunt o-ncrucișare de harfe / Și trompete, / [...] Eu sunt o armonie de proză și de vers / [...] De artă și eres - / În craniu port Imensul, stăpân pe Univers, / Și-n vers, voința celui din urmă Neînțeleș!...” (Ion Minulescu, *Ecce homo*). Acesta este Dandy modern (în capitolul IX, *Le dandy*, din studiul despre Constantin Guys, *Le peintre de la vie moderne* (1859-1860), Charles Baudelaire expune valoarea de manifest a dandy-ului), fenomen care apare ca rezultat al contemplării în oglinda magică și difracției într-o multitudine de chipuri a eului poetic, noutate a poeziei simboliste despre care s-a vorbit puțin, “Iată o <<revoluție>> pe care symbolismul nu a teoretizat-o niciodată, deși a produs-o în mod direct; este trecerea de la reprezentarea antropocentrică a eului spre un heterocentru de factură modernă, dizolvantă” [7, p. 26].

Contemplarea modernă în oglindă este diferită de cea narcisistă, ceea ce rămâne valabil și pentru reformularea conceptului - “noul Narcis” [cf. 8, pp. 134 și urm.]. Experiența simbolistă eliberează eul de tradiția narcisistă, oferindu-i

libertatea de a dispune de “caleidoscopul” (Dimitrie Anghel, Șt. O. Iosif, *Caleidoscopul lui Mirea*) chipurilor interioare, de a-și juca măștile, “După Baudelaire, simbolistii francezi sunt cei care, repudiind <<trăirea>> și emoția în sensul lor tradițional, dar elogiind ideea și încredințând-o sugestiei eliberează eul din rețeaua egocentrică” [7, p. 29], “Dar numai eu știu taina Narcisului ce moare” (Dimitrie Anghel, *Moartea Narcisului*). Egocentrismul - altruismul este o altă față a lui, mai complexă - și monologismul - deși ascultă pe altul, condiție a ritualului, se aude pe sine - îl limitează doar la persoana sa, introvertirea fiindu-i calculată cu măsurile superficiale ale condiției umane, ceea ce face ieșirea din sinele-“cavou” imperioasă. Oricât de nostalgică ar fi chemarea nobleței trecute a eului integrat care, contemplându-se în oglindă, se vede pe sine (Narcis), imaginea s-a dispersat într-o multitudine de chipuri eliberând un mare duh creator. Altfel zis, albul original, lumina, trecând prin oglindă, renaște în prismă făcătoare de minuni, “Eu sau alba mea ființă din somn, pășeam cu oglinda mea ca un dușman al eternelor forme și mă bucuram știind că voi putea să schimb fața naturii și că voi putea păși printre arbori și flori ca un dezrobitor” (Dimitrie Anghel, *Oglinda fermecată*), transformând natura în miracol cromatic, “reflecție a cerului larg și policrom” (Alexandru Macedonski, *Homo sum*).

Oglinda este simbolul infinitului, misterului, reflectă imagini de esență imaterială, altele decât cele contemplatoare, fețele tănuite ale acestora, “În ramele lor șterse, oglinzile întinse, / Ascund luciri pierdute prin camerele-ncinse. / Ce doruri dorm în ele? Ce mâini le-au fost întinse? / Le-ai crede adormite de ani și fără vise. / Oglinzile tăcute, oglinzile profunde, / Atât de-nșelătoare și-atât de nepătrunse / Cu apele lor moarte și veșnic fără unde / Îți vor păstra privirea și brațele ascunse” (Mihail Cruceanu, *Poemele oglinzii*). Simbolismul oglinzii este foarte vast în ordinea cunoașterii, “Ce reflectă oglinda? Adevărul, sinceritatea, conținutul inimii și al conștiinței” [9, p. 369]. Simbol al simbolurilor magiei, oglinda reflectă adevăr de natura “iluminării”, “instrumentul degenerat al revelării cuvântului lui Dumnezeu [...] simbolul înțelepciunii și al cunoașterii [...] simbolul ce reflectă inteligența creatoare” [9, p. 370]. Posedă trecutul, prezentul și prevede viitorul, “este inversul necromanției, simplă evocare a morților, deoarece oglinda face să apară oameni care nu există sau care execută o acțiune pe care o vor sfârși abia mai târziu” [9, p. 371], dar, mai ales, se implică în perfecționarea imaginii contemplatoare, “sufletul devenit oglindă perfectă participă la imagine și, datorită acestui lucru, suferă o prefacere. Există deci o configurare între subiectul contemplat și oglinda care îl contemplează. Sufletul sfârșește prin a participa la frumusețea spre care se deschide” [9, p. 372]. Corectarea imaginii se face în conformitate cu realitatea conținutului acesteia. O legendă “sufistă” [9, p. 372] - sau “sufită” [10, p. 60] - spune, “Dumnezeu a creat spiritul sub forma unui păun, arătându-i propriul chip în oglinda Esenței dumnezeiești. Cuprins de o teamă amestecată cu respect, păunului îi picurară câțiva stropi de sudoare, din care au fost zămislite celelalte făpturi. Rotirea cozii păunului simbolizează desfășurarea cosmică a spiritului” [10, p. 60]. Din punctul acesta de vedere este interesantă imaginea plânsului ascuns al păunului, “Păunii sub arcade, visând, plângeau în somn” (Ștefan Petică, *Moartea visurilor*, VI), eului dandy, “Tresar prin somn și mi

se pare / Că n-am tras podul de la mal” (George Bacovia, *Lacustră*), și erosului, “Tubiții dorm [...] / Le-ngălbenește fața luna / Cu dureroasa-i poezie; / Ei dorm mai strânși ca totdeauna / Și plâng în somn fără să știe” (Ștefan Petică, *Când vioarele tăcură*, V), semnificând “tragismul aspirațiilor neutralizate, căzute parcă într-un somn hipnotic, al speranțelor amortizate consumându-și drama, dar și eventualitatea unor idealuri abandonate care cunosc subconștiente reveniri” [11, p. 204], “lebede, papagali, păuni [...] strigă... [...] Fiecare își recheamă amintirile orizonturilor pline de taină... Pustiul albastru gâlgâie în țipetele lor sfâșietoare...” (I. M. Rașcu, *Strigăt de paseri*). Ideea de lux, “penajul de ireală frumusețe, aducând cu sine ideea de vis înalt, de idealitate fascinantă” [11, p. 204], “Tudose: Ce seară minunată... Striana: Ai zice că e câmpul o coadă de păun...” (Alfred Moșoiu, *Striana*), se împletește cu conștiința “absenței”, “sinistrul șocant al țipetelor”, provocând impresia de “imanență tragică, de insatisfacție amară” [11, p. 204], “Păunii verzi [...] / Trecând, închipuiau trufia-naltă / [...] Ce străluceau pe coada lor invoaltă, / Lumina toată de la miazăzi. / [...] Pe gât / Întunecata nopților splendoare / Părea c-albastrul și l-a coborât. / [...] Dar strigătul izbândeii niciodată / Din glasul tău cel aspru să nu-l smulgi!” (Alice Calugăru, *Trufie*). Soarta păunului, miraculosul Curcubeu selenar, “Într-o clipă, Soarele, / Ca un vrăjitor, / Și-a desfăcut evantaiul de colori” (Al. T. Stamatiad, *Vrăjitorul*), este predestinată, “Păunii verzi pleacă în noaptea solitară / Cu strigăte de jale ca nota care trece / Plângând sub ceruri triste” (Ștefan Petică, *Moartea visurilor*, VII).

Frica de revelația sinelui tainic se dublează prin suprapunerea spaimei pe năpădirea unei realități în care lucrurile artificiale predomină prin cantitate și, mai ales, prin calitate, fiind net superioare celor naturale. În această situație poetul trebuie să dea lovitura spectaculoasă pe axa schimbării registrului senzorial - plasarea corpului în domeniul esteticului pur, “Dandy-ul trebuie să aspire la a fi neîncetat sublim: el trebuie să trăiască și să doarmă în fața unei oglinzi” (Charles Baudelaire, *Dandy*). Esteticul este însăși viața lui. Neputința de a-și duce existența natural îi impune jucarea acesteia, de fapt, “dublarea autorului de un interpret” [12, p. 14] în rolul central al căruia se discută antrenarea “Umbrei”, care acum nu mai este proprie, făcând două jumătăți cu persoana, identificându-se cu ea, ci purtată, duplicat artificial al ei, imagine clareobscură a subconștientului, pentru atentatul la integritatea persoanei; “Cu cine sunt acum, pe drum cu cine merg? / Ades atât de singur mă simt pe-un drum tăcut, / Că parc-aș fi o umbră, și umbră fiind alerg, / Să regăsesc odată pe cel ce m-a pierdut” (Mihail Săulescu, *Umbra*), “Pe eul cel vechi, îl căuta și nu-l mai afla. O altă entitate se altoise pe cea care fusese a lui. Era același și era altul” (Alexandru Macedonski, *Thalassa*, 3. *Eros*). În chestiunea “polifoniei” [13, p. 10] persoanei simboliztii francezi sunt cei mai favorizați. Cuvântul “jeu” (joc) cu toată gama de semnificații, prin intermediul omonimiei, a fost pus în corelație cu “je” (eu), pentru a se obține “Le je(u) de l'enunciation” (eul anunțării și jocul său), “nu doar zbenguială, ci deplasare, teatru interior etc. etc.” [13, p. 10].

Partea cea mai nouă a spectacolului poetic este procedeul “îmbrăcării” poemului, strofei, versului, cuvântului, silabei, literei, tăcerii în muzica celor mai pitorești veșminte. Niciodată paleta cromatică nu a fost mai profund cercetată,

renovată, exploatată și nicidecum mesajul culorii mai stilat. Pentru prima oară corpul prezintă întruparea unui întreg teatru. El iese din sine pentru proba de spectacol total și captează, “înebbunește” Publicul, Cititorul, intimul Operei scriitorului uitat, impersonalizat - fascinează văzul, “Privirile îi săgetau imaginea pe drum, / O-mprăștia în muzici și colori, / O semănau pe câmp - ca versuri în album... / Și toată, toată-o preschimbau în flori” (I. M. Rașcu, *Abisuri, II*), vrăjește auzul, “Halucinat când este-auzul, vederea este fermecată” (Alexandru Macedonski, *Noaptea de mai*), tulbură mirosul, “Miresme dulci de flori mă-mbată și mă alintă gânduri blânde...” (Dimitrie Anghel, *În grădină*), înfiorează tactilul, “Și-n zbor, pe coapsa-mi grea de trunchi viril / [...] Aruncă-ți glezna-albastră de copil” (Mihail Celarianu, *Extaz*) - “Fiind propria lor realizare estetică, propria capodoperă, compunându-și viața, până la ultimele detalii, ca operă, dandy par a restitui artei identitatea sa primordială, aparent definitiv pierdută, privită azi ca utopie: arta ca act magic, în stare să opereze asupra realului, să îl transfigureze” [14, p. 31].

Mediul și mijloacele prin care dandy prezintă spectacolul total, continuu și intens sunt reliefate plastic în studiul *Dandysmul* de Barbey d'Aurevilly. Ne interesează cauza acestei apariții înveșmântate, de ce poetul-dandy își alcătuiește personajul mai ales vestimentar. Necunoscutul este însăși viața lumii. A cunoaște nu înseamnă a viola taina, ci doar a trage cu coada ochiului la ceea ce se ascunde în spatele ei. Simbolul oferă această ocazie, el relevă necunoscutul în sensul lui adevărat, de mister, fără a-l distruge. Tot așa și corpul - o haină frumoasă nu-l ascunde, dimpotrivă, îi armonizează contururile și accentuează frumusețea: el apare deschis prin timiditatea virginală, iar un corp despuat cu nerușinare este inaccesibil cunoașterii, din cauza pierderii jocului pudorii care și este profunzimea tainică a vieții, lumina adâncurilor, începuturilor. Un motiv al înveșmântării este și faptul de a face corpul “mai prezent și mai sensibil lui însuși prin percepțiile pielii” [15, p. 60]. Însă oricât de șic ar fi potrivirea hainelor, miezul problemei este totuși corpul, totul se face pentru spiritualizarea acestui instrument de abordare a infinitului.

Toga, mantia, mantaua, tunica, veșmântul, haina, hlamida sunt atribute regale. În tradiție celtică, mantia este un “simbol al metamorfozelor săvârșite printr-un artificiu uman, precum și al diferitor personalități pe care un om și le poate asuma” [9, p. 268], câștigându-și experiența miraculoasă ca rezultat al eroismelor zeiești. Mantia are și o semnificație profund religioasă, punându-și-o, călugărul se retrage “în sine și pentru Dumnezeu”, lăsându-se de “instinctele materiale” [9, p. 269], și una de identificare cu cel ce o poartă.

Mantia simbolistă este, în primul rând, forma aspirației spre iubire, “Toga ce mi-o dete - Apollo / În noaptea când pornii spre voi, / Abia-și mai flutură albastrul de-a lungul umerilor goi. / Sunt gol -” (Ion Minulescu, *Romanța noului-venit*), când albastrul imaginează veșnicia și accesul la ea, “Am trecut transfigurat ca un Apollo / În veșmânt transfigurat de taumaturg / [...] Și-am plecat trudit de-o jale fără margini / [...] Risipitu-m-am cu fumul și cu scrumul / Și lăsatu-v-am papucii moștenire” (Eugeniu Speranția, *Empedocle*), care, “[sandale] rupte” (Ion Minulescu, *Romanța noului-venit*), sugerează perseverența și efortul considerabil.

Mantia este “haina” îndrăgostitului ipohondric, chinuit de migrena verdelui veninos, “Ești prinț: pe haina verde-ți plâng tristețe opale. / Rubinul sângerează brodatele-ți pagode, / Și amestista plânge pe degetele-ți pale... / [...] Să ne iubim acum...” (Claudia Millian, *Simfonia tăcerii*), dar și a “amorezului” “de profesie” (Mihail Celarianu, *Diamantul verde*): ironic, “irezistibil”, protejat de meandrele iubirii printr-un sistem paratrăznet “bine” fixat, “Pe umeri o mantă lungă, frumos aruncată, ciorapi bine trași pe pulpele artificiale de cauciuc, mâna elegant deprinsă să salute atingând ușor pământul cu pana albă a tricornului sau a sombrerului de mușchetar, îl făceau netăgăduit de frumos și îi câștigase faima de amorez irezistibil” (Dimitrie Anghel, *Omul care s-a pierdut pe sine*).

Mantia îl pune pe anonimul înfometat, “șters”, “nedefinit”, “dar culmea antipatiei mele împotriva iernii o hotărăște paltonul meu vechi. În viața mea, cumpărarea unui palton nou este un eveniment. [...] umiliți și resignați să îmbrăcăm tot paltonul cel vechi. Închietorindu-l bine, cu mâinile în buzunare, sub culoarea lui ștersă și nedefinită...” (Traian Demetrescu, *Paltoane vechi*), în rangul de mare ospătar la festinul dat de Pentaur, “poet și preot”, “Robi frumoși cu piepturi goale și cu ochi șireți de vulpe / Ies fantastic ici și colo din noptosul labirint, / Au tunici cu fir cusute, calasirise pe pulpe, / Și înalță vase de-aur înflorite cu argint” (Alexandru Macedonski, *Ospățul lui Pentaur*), unde nu doar că va turna un mușchi perfect pe schelăria umilită împodobindu-l în “aur”, ci și-l va dota cu potențe “fantastice”: “blondul tânăr” (Alexandru Macedonski, *Masca*), albul primordial, este în stare acum să dispună de eurile interioare după liber arbitru - să se învâluie în “desfășurarea mătăsoasă de domino roșu și masca oribilă de Satana”, să-și prepare cu cinism, “cu ochi electrice și cu rânjire îngrozitoare”, propriul viol - pentru că “mantia cea roșie de demon” se poate preschimba oricând în “albă haină” de “peregrin”, “Eu sunt un peregrin ce trece înfășurat în albă haină” (Eugeniu Speranția, *Balade, II*), datorită arsenalului cosmetic magic, diriguitorul timpului, “O perucă, o labă de iepure, un borcănaș cu cold-cream și altul de carmin, iar peste toate un nor impalpabil de pudră erau de ajuns ca să-și facă o eternă tinerețe” (Dimitrie Anghel, *Omul care s-a pierdut pe sine*). Totul se făcu posibil de când natura “își preschimbase decorurile” (Dimitrie Anghel, *Omul care s-a pierdut pe sine*), “mânjise cu clorofil copacii, spălase tavanul rulant al cerului” și chiar “dezlegase limba păsărilor” (limbajul inițiaților în perioada crizei comunicării), în urma căderii serii “magiei”, “Și iată seara că apare / Trenându-și manta fumurie, / Învăluind natura-ntreagă / Într-un decor de reverie” (Al. T. Stamatiad, *Pastel*). Pe scurt, parafrazând: “Natura dormea...” (Mircea Demetriade, *Mi-i dor*), ci “Din când în când s-aude: <<Noapte bună!>> / Un kimono suspină: <<Vai, ce lună!>> / <<Ce lună!>> - aprobă grav o pijama...” (Barbu Nemțeanu, *Japonerii de vară*) (“Regele a murit! Trăiască regele!”). Noua “lume de mătase” cu “crini albi” și “baluri albe” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *Seară*) din oglindă se proiectează asupra eului făcându-l să strălucească în toată gama: “Buzunarele lui sunt veșnic goale, dar imaginația lui e plină de... contese palide! Bogăția acestui om este imaginația sa - o imaginație absurdă, ridicolă, exaltată, dar pe care el o simte ca pe o beție nesfârșită, un delir sublim, - un delir trandafiriu, cum îl numește el” (Traian Demetrescu, *Silueta*).

Gradul superlativ al trăirii în estetic este demonstrat și de insistența omniprezentă a accesoriilor vestimentare:

a) pălăria, “Era o pălărie înaltă, zisă <<joben>> ce se purta și pe la noi, pe vremuri la solemnități, când asistai la ele, în mare ținută. Dar când am încercat s-o scot de pe cap, auzii o voce pornind din pălărie, care mi se adresa în franțuzește: <<Bonsoir>> [...] Întâlnit-ai vreodată un om care să iasă din porunca pălăriei? Privește în jurul tău toată lumea asta. Fiecare e sclavul pălăriei sale” (Mihail Cruceanu, *Pălării și capete*);

b) cravata, “Singura schimbare cu adevărat a lui Toderică avea să fie o simplă schimbare de cravată. O cravată pe care i-o făcuse cadou prietenul său la sosirea lui din București. O formă nouă de cravată, specialitatea conacului, pentru păcălirea bucuriilor în <<Viața la țară>, o cravată din care la nevoie se putea face chiar un ștreang, dar numai pentru uzul personal” (Ion Minulescu, *Nevasta cantonierului*);

c) mănușile, “Mănușile-ți micuțe, crini albi cu mici petale / Ce surâdeau întinse pe degetele tale / [...] Ca două inimi strânse, topite-n rugăciune, / Mănușile-ți pioase și absorbite-n sine / [...] Sunt poate harta mută a gesturilor tale” (Eugeniu Speranția, *Mănușile*);

d) bastonul, “Un tânăr elegant, cu floare la reverul hainei, [...] sprijinindu-se în baston, privea la consumatori cu mișcări leneșe din corp [...]. Acest nebun distractiv mânca și cânta după gramafon...” (George Bacovia, *[Dintr-un text comun]*);

e) pantofii (de aur, de mătase, etc.), “Pantofi de aur expuși în vitrină, / Veți sta sub dantele în nopți de baluri, / Și-n ale valsului leneșe valuri / Veți râde prin săli, - potop de lumină” (George Bacovia, *Pantofii*), în locul sandalelor vechi, “Sandalele s-or rupe” (Al. T. Stamatiad, *O, nu te mai întoarce*),

f) podoabele (mai ales), înțâietatea aparținând pietrelor prețioase extrase din inima pământului, spațiu “aparent de nepătruns” strălucirea rece, distantă a căroră impune “frigiditatea”, “sterilitatea”, mascând “adevărata substanță”, “patima încătușată” a magmei “abia răcite” pe care imaginația “încearcă” “s-o trezească din afară prin excitarea la suprafață a sunetului, a mișcării” (16, pp. 19-20), “Și-n apa lor răsfrânt-am minunea tinereței, / [...] Mai limpezi decât ochii de vis ai frumuseței. / [...] Aceste nestemate cu apa neclintită, / Sfidând a clevetirii pornire omenească, / Și stând într-o lumină mereu mai strălucită, / Să piară n-au vreodată și nici să-mbătrânească” (Alexandru Macedonski, *Sonetul*), nepătrunsului, “întunericului”, “Acea ce o fermeca, însă era podoaba pietrelor prețioase. Ar fi voit să aibă rochii de diamante, de safire, de topaze; să se ivească în lume ca o viziune strălucitoare și orbitoare. O încânta până la delir bijuteria ei rară, care îi resfrângea în păr, pe gât, în degete, pe sân văpăile ei de soare, licăririle ei de stele, strălucirea focurilor ei fără seamăn” (Traian Demetrescu, *Cum iubim*), deaceea plasarea lor pe părțile dezgolite ale corpului este cea mai pertinentă.

Înveșmântarea și împodobirea pun în evidență și o practicare teribilistă a contrastelor, “Da... ne plac contrastele fiindcă de cele mai multe ori constrastele singure ne mai pot scoate din monotonia cotidiană: [...] ne mai pot pune în adevărata lumină lucruri asupra căroră planează ucigătoarea îndoială [...] sunt mai în măsură să ne valorifice titlurile, pe care de cele mai multe ori ne codim să le

dăm unor anume manifestațiuni artistice” (Ion Minulescu, *La ce servesc contrastele și mai ales contrastele în artă? Expoziție de pictură de la Ateneu: Forain-Derain-Galanis-Iser*).

Mai presus de toate însă, un dandy este ironic și plin de umor. Suscită un continuu interes prin curajul său de a “râde” de orice și oricine - “tragic”, “nihilist”, “parodic”, - supraviețuind luptei interioare la care este supus de permanenta dualitate, “Je est un autre” (Arthur Rimbaud), “Dar unul este-n mine, ce-a fost întotdeauna. / [...] Era mereu, în mine, un om ce se-ntreba, / Era mereu în mine un privitor în care / Se frământa întruna o tristă întrebare. / [...] Ce s-au făcut atâtea câți i-am avut în mine?...” (Mihail Săulescu, *În parc*), transformând torul în autoironie, “Poate că aş prinde mai mult / din misterul luminos din jurul meu; / dar din toate viețuitoarele acestea de țară, / eu sunt desigur animalul / cel mai în dezacord cu natura / și cel mai puțin în stare să vadă. / Am mâncat mult și fără să aleg / ș-acum sunt somnoros ca un câine bătrân; / singura mea consolare / e că nu mă vede în scăderea asta / nici o fată” (Barbu Nemțeanu, *Siesta*). “Recitind” scrisorile “plecatei”, râde “râsul ironiei” (Traian Demetrescu, *Ironie*); în “ziua despărțirii” în tot ce se întâmplă colcăie un hohot abia reținut, “Cum noi stăteam, ursuzi la geam / Ca două bufnițe pe-un ram, / Și așteptam să treacă ploaia / [...] În melancolica grădină, / Prin dantelarea albei ploi / Pluteau surâsuri de rugină, / Și gesturi veștede de foi / Cădeau alene în noroi” (D. Iacobescu, *În ziua despărțirii noastre*). Albul “dantelăriei” de “paradă și de comandă” (Dimitrie Anghel, *Omul care s-a pierdut pe sine*) reduce tragedia la anecdotic. Poanta este de un umor grotesc - “iluziile” și “jurământele” preludiului [“N-ai noroc. / - Am mai mult decât crezi. În amor nu se judecă decât... sfârșitul. Începuturile sunt banale...” (Traian Demetrescu, *Cum iubim*)] mășăluiesc precum rămășițele unei armate învinse, “Treceau strigoi subțiri și uzi” (D. Iacobescu, *În ziua despărțirii noastre*), pe când El și Ea (“două bufnițe”!) asistă oarecum deranjați, “ursuzi”, de ploaia care prelungește clipa. Râsul găsește locul slab, “rugină”, și se desconspiră totuși.

Iubirea modernă (dandy-stă) este scurtă, redusă la priveliștea unui gest - luarea în posesie. Este asemeni unui foc de artificii, tulburătoare și spectaculoasă, și se poate realiza doar “față cu toată lumea”, “El nu se mai simțea la largul lui între oameni adevărați și nu mai putea să înțeleagă viața înafară de teatru” (Dimitrie Anghel, *Omul care s-a pierdut pe sine*), în rolul părții feminine a cuplului, “în fiecare seară”, postându-se o “nouă amantă” (Dimitrie Anghel, *Omul care s-a pierdut pe sine*), o nouă “orizontală” (Traian Demetrescu, *Cum iubim*). Într-o zi dandy va “simți cu adevărat nostalgia amorului” (Dimitrie Anghel, *Omul care s-a pierdut pe sine*) și “gesturile” lui vor rămâne “albe” acum, impersonale, fără “prestanță”. Numai odată cu “apropierea” “miezului nopții”, când bate “satanica ora” (George Bacovia, *Miezul nopții*), intrând în “salonul de magie” (George Bacovia, *[Divagări utile]*), albul, “femeia în mătase albă, aruncată pe un divan” (George Bacovia, *[Divagări utile]*), devine substanța explozivă în mâinile “patriarhului magiei negre” (George Bacovia, *[Divagări utile]*), în stare să producă miracolul, “Pe cer de safir, comori de avari / [...] Orașul cu-ncetul, pare-un salon” (George Bacovia, *Noapte*). Pe de altă parte, e dramatica “oră a lașității” când “creștinul” se lasă pătruns de Satan convertindu-se la noua religie, “Fug rătăcind în

noaptea cetății, / În turn miezul nopții se bate rar; / E ora când cade gândul amar, / Tăcere... e ora lășității... / [...] E ora când Petru plânge amar” (George Bacovia, *Nocturnă*), iar divina “l’heure bleue”, “De ce se zice acestui răstimp al zilei [apusului] l’heure bleue când aerul cerne în văzduh pulbere de carmin...” [17, p. 141], adică “Soarele apune. Ultimele lui reflexe se sting într-un imn de culori strălucitoare. Cerul e senin și grav, ca altarul unui templu. Iar departe, se lasă peste firea obosită melancolia tăcerii...” (Traian Demetrescu, *Pe lac*), de fapt, “Iar când cobor, / Când caldă-nfiorare / Se zbate-n cupa recelui repaos, / Azvârl sămânța nouă-n vechile tipare / Și-ascult Perpetuarea cum fredonează-n haos!...” (Ion Minulescu, *Romanța soarelui*), devine timpul “nebuniei”, “În aiurări de raze purpurii, / Rostogolindu-se ușor pe codrii negri, / Mărețul disc al zeului Apollo / Împrăștiat colorii de vis prin voi” (I. M. Rașcu, *Zări dezolante*), sau “Culorile ca un incendiu în clipa ultimului ceas, / S-aprind - căci ceasul cel din urmă oricum e o apoteoză” (Dimitrie Anghel, *Gherghina*). Doar astfel îi reușește ineditul experiment al plasării în miezul tainei, “găsiși culoarea decoloratei nebunii” (Ion Minulescu, *Romanța noului-venit*), la locul întâlnirii dintre doi aștri, soarele și luna, dintre două puteri, una prea cunoscută, alta inaccesibilă, lumina și întunericul, binele și răul, viața și moartea, și surprinderea între acestea a unei noi lumini, colorate și muzicale, “Culoarea-n tragicele ore / De-amurg, de sânge și de lavă / Intonă-un imn măreț de slavă / Din trâmbițe de-argint sonore. // Sub zări suave de safire / Albastra lacului fășie / Reflectă-o vagă elegie - / Harpegii stinse pe clavire. // Când în Octombrie o rece seară / Cu mâini de aur și de ceară / Desface-al cerului buchet, // Sub siderala strălucire / Din cornul lunei, alb, subțire / Suspină-n taină un poet” (D. Karnabatt, *Sonetul culorilor*), “Stau singur sub văpaia culorilor de lună” (I. M. Rașcu, *Balada cantonierului*), demență a cărei finalitate (albastră, aici), Curcubeul, “De sunt nebuni, voiesc să-i apăr / Că-n ochii lor au fulgere ce scapăr / Scânteii de poezie / [...] Cu ei vorbesc frunzele-n cale, / Cu ei și apele pe vale, / Și bolțile albastre! // Iar dacă au un corp de tină, / Cu sufletele în lumină / Plutesc mai sus de astre! // [...] Cu cerul care le zâmbește, / Sunt curcubeul ce unește, / Sărmana noastră lume!” (Alexandru Macedonski, *Poezii*), este abordarea aceleiași divinități, “Lor li se zice, însă, <<îngeri>> ” (Alexandru Macedonski, *Poezii*) - o ultimă “smintire”, “Dar așa cum doarme seara peste turnurile-n ceață / Peste formele desprinse, pe culorile pătate” (Mihail Cruceanu, *Seara-n cetate*), “Din pulberea scânteietoare a stelelor se eterniza lumina tainică, o lumină de vis colorând valurile din jur cu o paliditate ușoară și înfășura într-o umbră tristă tot ce nu putea străbate ochiul” (Traian Demetrescu, *[Jurnal]*).

Animând clipa, dandy împrumută și spațiului agitația “pieței de desfășurare” - începând cu “strada”, toate locurile și localurile publice sunt curând orchestrate și decorate pentru actoriceasca-i apariție. Cea mai “delicioasă” dintre “scenele” “teatrale” este cafeneaua, “Terasele cu lume multă, - / Cu fructe, cu femei și flori, / Cu orchestrări de mandoline, / Cu zâmbete și forme fine - / Te cheamă să le cânti bazarul / Și simfonia de culori” (Claudia Millian, *Terasele cu lume multă*), și nu accidental (“În Larousse scrie că primele cafenele din lume au apărut la Mecca. De acolo au trecut în Egipt. Și de acolo în lumea întreagă” [18, p. 21], Mecca, oraș al negoțului și cetate sfântă) cea mai “trăznită” este “cenaclul” macedonskian. Adrian

Marino descrie spectacolul unei adevărate revelații estetice prin reproducerea ceremonialului cenaclist macedonskian, “În fund [...] era un tron, un adevărat tron, înalt și îngust, din lemn sculptat, umbrit de un baldachin cu ciucuri, având drept spătar un basorelieu cu sculpiri metalice, pe care te urcai pășind două trepte. Goliciunea scândurii era acoperită cu mătase galbenă, o pernă de aceeași culoare cu franzuri îi îndulcea tăria. Treptele erau așternute cu un covor lung și îngust, care venea tocmai din capătul celălalt al salonului. În sfârșit, pe o consolă, în dreapta, prezida bustul de bronz al magistrului, operă de F. Stock, ca o divinitate tutelară a capelei [...] Geneza și semnificația plăcilor tronului era știută doar de inițiați [...] liniile vagi noroase, schițau pentru orice neprevenit simple configurații confuze, ermetice [...] <<- Știi ce e? / - ? / - E Thalassa arzând la marginea mării>>. Poetul se îndrepta cu gravitate spre fundul sălii, urca hieratic pe tron, cele zece fotolii ocupate de discipoli se strâneau în semicerc, și Macedonski, așteptând câteva clipe să se facă tăcere, lua o figură inspirată, după care începea să citească. Acum era rândul discipolilor să se producă [...] magistrul îl invita să ia locul: <<Poetul este un rege și i se cuvine un tron>> [...] în semn de amintire și admirație, lua atunci dintr-un bol cu pietre colorate - comoară de nestemate imagine! - o piatră sau două, pe care le oferea simbolic discipolului cu o mișcare generoasă și plină de fast, [...] ca în ritualul magiei” [19, pp. 348-252].

Fiind un fenomen total, dandy este persecutat de fatalitate, “Din jocul de a deveni poet nu poți ieși niciodată teafăr” (George Bacovia, *Interviu realizat de I. Valerian*, 1927). Eul real este absorbit până la disoluție. Odată intrat în joc, acesta nu se mai poate sustrage “metamorfozei” (Dimitrie Anghel, *Metamorfoză*) autodestructive, miza e mai mare decât viața: inima (și corpul), “O inimă ce simte odată se zdrobește!...” (Alexandru Macedonski, *Accente intime*). Paradoxul situației (aparent) constă în necuprinsa sinceritate, “izbește [...] profunda lui sinceritate. El crede în tot ce spune - crede până la ridicol uneori - dar nu se prefăce niciodată” [20, p. 127], a dandy-ului, actorului, “nebunului”, “Firește sunt un biet nebun / Când lumea e ce este / Trăiesc ca în poveste / [...] Fatalitatea mă apasă / Tot am o mângâiere: / E tainica plăcere / De-a ști că merg către mormânt, / Și sunt acela care sunt” (Alexandru Macedonski, *În răstărie*), “Nu sunt ce par a fi - / Nu sunt / Nimic din ce-aș fi vrut să fiu! / [...] M-am resemnat, ca orice bun creștin, / Și n-am rămas decât... Cel care sunt!...” (Ion Minulescu, *Nu sunt ce par a fi. Lui Gicu*), “crezul” fără... crez, “Nu am nici un crez poetic. Scriu precum vorbesc cu cineva, pentru că-mi place această îndeletnicire [...] stau de vorbă adesea cu mine însumi, fac muzică, și când găsesc ceva interesant iau note pentru a mi le reciti mai târziu. Nu-i vina mea dacă aceste simple notițe sunt în formă de versuri și câteodată par vaiete. Nu sunt decât pentru mine” (George Bacovia, *Interviu realizat de I. Valerian*, 1927), sinceritate “absolută” (Charles Baudelaire) răspunzând “necesității de a merge până la capătul potențelor firii sale și de a cultiva cu o violență exacerbă stările sufletești” [21, p. 69], concomitent, mijloc de originalitate, performanță a noii utilizări a simbolului, “Simbolismul, din punct de vedere istoric, nu înseamnă utilizarea generalizată a simbolului în accepțiunea lui tehnică. El reprezintă voința poetului de a mărturisi fără să se sfiască tot ce are mai intim și mai bogat în sine, fără a-și pune masca impasibilă [...] fără a cădea în

mărturisirea vulgară și directă [...], grație unei transpuneri discrete a mărturisirilor profunde, pe de o parte, iar pe de alta, de a folosi în acest scop un stil poetic și o metrică mai mult muzicale decât pitorești, prin alegerea sonorităților și ritmurilor” [22, pp. 260-261], “mărturisirile” de “sine” constituind “efortul notabil de a da expresie sinceră mobilurilor secrete ale firii” [23, p. 72].

Principiul de bază al spectacularului fiind originalitatea, evităm a conferi titlul de noblețe unuia dintre dandy, putem vorbi, în schimb, despre unicat, eul macedonskian, eul minulescian, eul bacovian etc., “Eu! Apărut-am acum și prima și ultima oară. / [...] Nimenea altul nu-i Eu, de o parte și alta a morții. / Nimeni prin cugetul meu n-a cugetat pân-la mine / [...] Toți îmi rămâneți străini, în inimă, vorbă și fire. / Chipul mă-arată ca voi; mă-ămestec cu voi împreună, / [...] Singur, eu singur sunt Eu, unul în toată vecia...” (Eugeniu Speranția, *Hexametreei tainei mele*).

Referințe bibliografice

1. Alexandru Mușina, *Eseu asupra poeziei moderne*, Chișinău, 1997.
2. Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie*, București, 1980.
3. V. L. Saulner, *Literatura franceză*, vol. 2, București, 1974.
4. Constantin Călin, *Dosarul Bacovia*, vol. 1, Bacău, 1999.
5. Henri Clouard, *Histoire de la littérature française. Du symbolisme à nos jours*, vol. 1, Paris, 1958.
6. A. Belyj, *Problemy tvorčestva*, Moscova, 1988.
7. Dinu Flămând, *Introducere în opera lui G. Bacovia*, București, 1979.
8. Cf. Matei Călinescu, *Însemnări despre motivul poetic al oglinzii. Plecând de la <<Jocul secund>> al lui Ion Barbu*, în “Viața românească”, XIX, nr. 11, noiembrie 1966.
9. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 2, București, 1995.
10. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, București, 1995.
11. Zina Molcuț, *Ștefan Petică și vremea sa*, București, 1980.
12. Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. 2, București, 1984.
13. Alexandra Indrieș, *Polifonia persoanei*, Timișoara, 1986.
14. Adriana Babeți, *Argument*, în Barbey d'Aurevilly, *Dandysmul*, Iași, 1995.
15. Alain, *Un sistem al artelor frumoase*, București, 1969.
16. Jean Pierre-Richard, *Poezie și profunzime*, București, 1974.
17. Claudia Millian, *Despre Ion Minulescu*, București, 1968.
18. Dinu Stegărescu, *Introducere în modernism*, București, 1947.
19. Adrian Marino, *Viața lui Alexandru Macedonski*, București, 1966.
20. Mihail Dragomirescu, *Note critice. Din trâmbițe de aur*, în Al. T. Stamatiad, *Poezii*, București, 1927.
21. Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, București, 1970.
22. V. L. Saulnier, *Literatura franceză*, vol. 1-2, București, 1973.
23. Marin Beștelu, *Al. Macedonski în contextul modernității*, Craiova, 1984.

Raluca-Aurora Mateș Muntele care se ascunde privirilor

Muntele sacru este *mons veneris* al Pământului Mamă. Este centrul cosmic unde energia cosmică poate fi primită pe pământ. Este muntele Parnasus, unde oracolul din Delfi prezice. Este Muntele de Aur, Meru, *axis mundi* al Indiei, unde stă Shiva. Este înălțimea unde Atena și-a construit acropolele și templele. Este muntele sacru unde Moise a primit cele zece porunci, sau muntele pe care Iisus s-a transfigurat.

Toate popoarele, toate țările își au propriul lor munte sfânt. Într-un mod general, acesta este deopotrivă centrul și axa lumii. Grafic, el este reprezentat printr-un triunghi drept. Muntele este sălașul zeilor și ascensiunea lui apare ca o înălțare spre cer, ca un mijloc de a intra în contact cu divinitatea.

„Muntele care se ascunde privirilor” nu se vrea o formulare metaforică, ci o realitate a cărei acceptare și înțelegere îl ancorează într-un spațiu geografic determinat în contextul unor legi fizice. Se pare că este vorba de Muntele Gugu (2.291 m) din Masivul Țarcu-Godeanu, semn de hotar, convergent, pentru cele trei provincii istorice: Banatul, Ardealul și Oltenia, care constituiau arealul spiritualității și politicului geto-dacilor, dar și a ceea ce avea să fie Dacia Felix, după cucerirea de către imperiu.[10]

De acest munte sacru al geto-dacilor se leagă neîndoios numele lui Zamolxis.

Personajul Zalmoxis - denumire dată de **Herodot** (484-425 î.e.n.) în *Istoriei* sau Zamolxis –după **Strabon** (63 î.e.n.-19 e.n.) în *Geografia* pare a se regăsi sub această denumire de-a lungul secolelor în formele de manifestare spirituală la geto-daci, precum și la traci, cu un specific aparte pentru teritoriile nord-dunărene, prin personaje cu rol de mari preoți, care s-au identificat cu zeul suprem al cărui nume l-au împrumutat.

Herodot, părintele istoriei, îl plasează pe unul din acești Zalmoxis în contemporaneitatea lui Pitagora, iar pentru a-i da o dimensiune perenă, adaugă: "...mi se pare, însă, că el a trăit cu mulți ani înainte de Pitagora"(Istoriei. IV.96). Personajul Zalmoxis, contemporan cu Pitagora, era considerat un reformator, pentru că el, prin învățăturile pe care le propovăduia, a adus "zalmoxianismul" mai aproape de puterea de înțelegere a poporului, popor care l-a cinstit ca pe unul "vrednic de domnie", adică de a conduce, a sfătui. În baza afirmațiilor lui Herodot cu privire la Zalmoxis, despre care spune - legat de natura lui umană - că "fiind doar un muritor, a fost rob, în Samos, robul lui Pitagora", se pot formula câteva ipoteze.

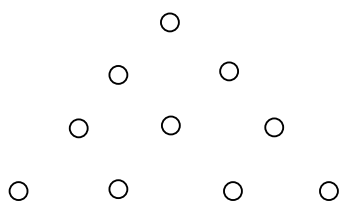
Cunoscând că Pitagora (cca 580 - 500 î.e.n.) a făcut călătorii de studii în Iudeea, Persia, Fenicia, Egipt, apoi Sparta și Creta, se pare că l-ar fi întâlnit pe acel epop în zalmoxianism în călătoria din Egipt, unde, conform lui Strabon,

deprinsese cunoștințe astronomice de la inițiații (preoții) de acolo. Este posibil ca Pitagora și epoptul în **zalmoxianism**, care va deveni un Zamolxis, să se fi apropiat ca dascăl-învățăcel și nu neapărat ca stăpân-sclav.

Trebuie subliniat că și la epoptii în zalmoxianism călătoriile de studii erau relativ curente, dacă se au în vedere cele scrise de **Lucian de Samosata** în "Scitul sau oaspetele", unde este vorba de Toxaris - figura legendară - care a vizitat Atena în vremea lui Solon (sec VII î.e.n.), cu mult înaintea lui Anacharsis.

Inițierea va fi durat până la anul 531 î.e.n., când Pitagora emigrează în Italia meridională, la Crotona, unde fondează o comunitate religioasă și politică, datorită căreia cetatea obține supremația în regiune, devenind un model, ulterior, și pentru Tarent și Siracuză. Aici este posibil ca epoptul în zalmoxianism, devenit colaborator apropiat lui Pitagora, să se fi "îmbogătit"(cf. Herodot. IV. 95), ca după aceea "...să se întoarcă în patria lui, unde a clădit o casă pentru adunarea bărbaților, în care îi pune să benchetuiască pe fruntașii țării, învățându-i..." (Herodot).

Ceea ce pare o certitudine în relația celor doi, este faptul că getul a fost profund marcat de cunoștințele astronomice învățate în Egipt și la Samos, la care se adaugă inițierea făcută de Pitagora în matematică și filozofie. Herodot subliniază: "Zalmoxis avuse legături cu grecii și cu Pitagora, un însemnat gânditor al acestora...". Pitagora i-a transmis getului - ca o premieră pentru lumea sa - realitatea că matematica este o știință demonstrativă, iar numerele sunt principiul, rădăcina și sursa tuturor lucrurilor. Atenția s-a concentrat asupra numărului 10, care apărea sub forma unui triunghi, cu laturile alcătuite din patru unități (tetraktys). Tetraktysul are cele zece puncte dispuse într-o piramidă cu patru etaje [3, p. 488].



TETRAKTYIS

Simbolismul lui zece indică „dualismul intern al tuturor elementelor ce-l compun pe cinci și amintește de dualitatea existența în ființă”, precum și cele două forțe magnetice care sunt „principiul mișcării”. [3, p. 488] Combinația 1+2+3+4 reprezintă „marea și definitivă unitate a naturii, potrivit filozofiei inspirate din cele zece unități pitagoreice, care unește monada cu diada, triada și tetrada; iar întregul nu este altceva decât totalitatea închizând în sine principiul activ al lumii fizice”[1, p. 126] Adunând în sine toate valorile simbolice ale cifrelor mai sus amintite, zece este considerat un număr perfect și reprezintă „perfectiunea creației”, care, în sens spațial și temporal, se extinde de la început și până la sfârșit, constituind „un ciclu de manifestare și o întreagă existență” [9, p. 75] Fiecare număr care intră în formarea decadei este un principiu. „Cele patru numere inițiale a căror sumă este zece exprimă pe rând: unu – unitatea, divinitatea, non-manifestatul; doi-diada, prima pereche, masculinul și femininul, Adam și Eva, cerul și pământul, lumina și

întunericul, sufletul și trupul; trei-diviziunile lumii (infernă, terestră, cerească) sau cele ale ființei omenești (trupească, intelectuală și spirituală); patru-pătratul, manifestatul, cele 4 anotimpuri, punctele cardinale, elementele cosmice (apa, foc, pământ, aer). Pentru pitagoreici, acest număr este sfânt și misterios, așa cum vor fi fost pentru grecii antici miracolul din Delfi; este perfect și în măsură să dăruiască harul cunoașterii de sine, precum și al cunoașterii lumii, atât a celei pământești, cât și a celei cerești; este deținătorul cheii secrete a tuturor lucrurilor.”[1, p. 126-127] În cosmologie, Pitagora îi va fi transmis că numărul avea un rol esențial, el constituind partea rațională a universului, granița lui cu infinitul. Cele zece unități pitagoreice au sensul împlinirii ciclului celor nouă numere și începutul unui nou ciclu și simbolizează întreg universul, tot ceea ce a fost creat, aflându-se la baza întregii creații universale. Și din punctul de vedere al scrierii, acest număr își păstrează simbolismul: 1 – începutul și sfârșitul, este comparabil cu spiritul, cu „piatra filozofală în care sunt cuprinse toate virtuțile naturale și supranaturale”, cu inima, reprezintă soarele și activul; 0 – înseamnă vidul, eterul, haosul primordial, neființa, reprezintă Luna și pasivul [1, p. 127]. Cifra zece se regăsește și în Decalog, unde cele zece porunci formează o unitate, legea divină [6, p. 213].

Ceea ce s-a păstrat din toate acestea, implantate de Zalmoxisul secolului VI î.e.n. în structura spirituală a geto-dacilor nord-dunăreni, ca formă de gândire și concepție, independent de elementele filozofice și științifice, a fost o profundă religiozitate. Trebuie menționat că în acea perioadă istorică, când noul Zalmoxis reforma religia geto-dacilor, tulburător, în întreaga lume antică se întâmplau lucruri deosebite, decisive pentru istoria umanității.

La Babilon, în timpul lui Nabucodonosor, se construia (între 605-526 î.e.n.) zigguratul Etemenaki, cunoscut ca "Turnul lui Babel", în mod cert și cu rol de observator astronomic. Trăiau și creau: filozoful chinez Lao-Tse (604-531 î.e.n.), întemeietorul daoismului, Zarathustra (599-522 î.e.n.), filozof și întemeietor al religiei iraniene, Gauthama Buddha (555-486 î.e.n.), întemeietorul budismului, filozoful și moralistul Kon -Fu -Tzî (551 - 479 î.e.n.), întemeietorul confucianismului. În aceeași perioadă se scriau cele mai vechi părți ale Bibliei, în parte redactate în sec. VI î.e.n.

O explicație la apariția acestei incredibile liste de reformatori și reforme, ar putea fi cea dată de **Diodor din Sicilia** (?-21 e.n.): "Într-adevăr, se povestește la arieni că Zarathustra a făcut să se creadă că o zeitate bună i-a dat legile întocmite de el. La așa-numiții geți, care se cred nemuritori, Zalmoxis susține și el că a intrat în legături cu zeița **Hestia**, iar la iudei Moise cu divinitatea căreia îi spune Iahve..."("Biblioteca istorică" 1.94.2.)

După întoarcerea acasă, ZAMOLXE avea să construiască amintita "*casă*" în care-i aduna pe puternicii țării, punându-i să "benchetuiască", cert fiind vorba de mese rituale, învățându-i că sunt nemuritori. Această "*casă*" trebuie să se fi aflat într-o zonă accesibilă și frecventată. Herodot specifica, legat de casa în care marele preot făcea cunoscute învățăturile sale în "adunarea bărbatilor", că era o construcție cu caracter public și amintește că noul Zalmoxis a poruncit să i se construiască apoi și o locuință subpământeană, de uz personal, în care avea să trăiască timp de

trei ani, făcând prorociri bazate pe semne cerești și primind numele de zeu, după care s-a retras, "petrecându-și viața într-o peșteră..."

Între perioada de locuire în acel centru unde era "casa bărbaților" și retragere, din textele lui Herodot și Strabon se constata că a existat o perioadă de locuire de trei ani într-o locuință subpământeană, ceea ce ne poate duce la concluzia că acea locuință ar fi putut fi un observator astronomic, construit undeva într-o zonă favorabilă observării mersului astrelor și planetelor, care nu putea fi decât un munte, devenit o zonă sacră.

Simbolismul muntelui este unul extrem de bogat și ține de ideile de înălțime și centru. El reprezintă un „Axis Mundi sau o scară ce înlesnește ascensiunea omului spre înaltele valori spirituale, al căror simbol și sediu este cerul.” [6, p. 120] Loc de întâlnire între cer și pământ muntele este un canal de comunicare între cele două niveluri ale cosmosului. Prin verticalitatea sa muntele se înscrie în simbolismul transcendenței, iar prin calitatea sa de centru al teofaniilor și al multor hierofanii atmosferice, se înscrie în simbolismul manifestării. „Prin valoarea sa ascensională, prin orizontalitate, stabilitate și duritate, muntele este un simbol masculin.” [6, p. 121] Trebuie să avem în vedere și cele trei înțelesuri simbolice principale ale muntelui în încercarea de a amplasa muntele sacru al daco-geților: „muntele unește cerul cu pământul, muntele sfânt este așezat în centrul lumii, el este o imagine a lumii, și templul este identificat cu acest munte”. [1, p. 324]. Pentru că Dumnezeu se face auzit mai ușor pe vârfurile munților, templele, peșterile asceților se regăsesc la înălțime. „Muntele sfânt este un centru de izolare și de meditație” [1, p. 325] Simbolica muntelui cosmic și a colinei primordiale, prima care a răsărit din apele oceanului cel dintâi și pe care s-ar fi născut viața, se identifică cu simbolica piramidală. Piramida este „ imaginea cea mai sobră și o imagine perfectă a sintezei, de aceea i se potrivește simbolistica arborelui răsturnat, al cărui trunchi reprezintă înălțimea și axa lumii”. [1, p. 205]

În mentalitatea oamenilor, „urcarea unui munte avea un caracter ritual, iar pe plan psihologic semnifica încercarea omului de a depăși propriile limite, o ascensiune spirituală, o ridicare prin cunoaștere de sine”. [6, p. 121]

Romanul *Creanga de aur* are ca simbol central muntele sfânt al dacilor, muntele Kogaionon. Călătoria despre care povestește profesorul Stamatina studenților săi are un caracter inițiat, căci, zice el: „Atunci m-am suit în muntele ascuns pe care contemporanii mei nu-l cunosc” [8, p. 3] Muntele sacru este un spațiu al opozițiilor: la poalele lui se practica religia nouă, care se răspândise de vreo zece veacuri, în timp ce la vârf, stăpânește magul legii vechi. „Religia nouă, care n-are decât zece veacuri, nu s-a putut substitui puterilor trecutului decât în parte și superficial. Poporul încă practica legea veche”. [8, p. 3] Același caracter inițiat are călătoria pe care o pornește Kesarion Breb din muntele sfânt și o încheie tot acolo, desăvârșindu-și formarea. Peștera din munte era ascunsă privirilor curioșilor, oamenii care trăiau în acele ținuturi respectau rânduiala din veac, și nu urcau decât până la un anumit punct: „Pastorii din toate zărilor aveau semne, bouri bătuți în copaci străvechi, și nu treceau cu turmele lor de acel hotar. Locul unde sălășluia prorocul cel bătrân nu trebuia să fie cunoscut și cercetat decât de unii din învățăceii lui.” [8, p. 11] Numai câțiva, aleși, aveau rânduiala să urce la

peștera magului. Aceștia erau câțiva monahi ai lui Zamolxis. Descrierea pe care le-o face Sadoveanu este ca ruptă din vremi de mult trecute: „Sub mantălile de lână sura purtau și ei straie albe, semn al inițierii.(n.a.) În picioare opinci de piele. Capetele lor erau goale și pletoase. Obrazurile cu bărbii castanii. Aveau ochi în coloarea cerului și a apelor, fiind neamuri de vechi pământeni.” Descrierea lor e parcă desprinsă din frizele de pe columna lui Traian.

De-a lungul timpului, au fost numeroase propuneri ale istoricilor în legătură cu "zona sacră" sau "muntele sacru", în mai tot lanțul Carpaților, cum ar fi Munții Călimani (M. Sadoveanu) sau Vf. Omul (N. Densusianu). Împotriva acestor variante de amplasare a Kogaionului- muntele sfânt- s-au ridicat obiecții legate de faptul că muntele în cauză trebuia să fie, neapărat, "un munte ascuns", așa cum pretind vechile tradiții. În legătură cu localizarea Kogaionului (Cogaenum, Kogaionon, Gogaionul), trebuie amintit că majoritatea istoricilor, urmând pe Constantin și Hadrian Daicoviciu, susțin ideea că muntele "Kogaionon" al dacilor este Dealul Muncelului (Dealul Grădiștei), din Munții Orăștiei, cu complexul său de sanctuare. Istorici de seamă ca C.C. Giurescu și Dinu C. Giurescu par a admite că Cogheonul ar fi actualul munte Gugu, bazat, în principal, pe existența unei peșteri situată aproape de vârf, adusă în atenție de naturalistul Alexandru Borza în anul 1942, dar și pe o similitudine de fonetism: Cogheon, Coghen, Gugu, atât pentru munte, cât și pentru apa care curge în preajma lui (amintită de Strabon)

Din tradițiile mitice ale străbunilor noștri se știe că, spre unul dintre acești masivi muntoși, ducea "*calea sfântă*", drumul tainic parcurs de casta sacerdotală, în procesiunile anuale desfășurate în *hieropola*. Pe această cale nu puteau păși decât "*marii inițiați*": regii, sacerdoții, conducătorii militari, cei sacrificați din patru în patru ani (*mesagerii cerului*).

O altă cale sacră ar putea fi *Troianul* (Brazda lui Novac din legendele antice românești), identificată de N. Densusianu cu o *cale comemorativă*, dedicată lui Osiris. Arheologii au descoperit câteva urme ale unui aliniament discontinuu, care străbate Câmpia Română, de la nordul Dunării de Jos, la Marea Neagră (de la Apus la Răsărit). În limba scitică, această *cale sacră* purta numele EXAMPEUS. [5, p. 128] Pindar relatează că aici se aflau înșirate în vechime" diferite sanctuare și temple ale divinităților, colonne, statui."

Conform vechilor tradiții, o însușire a muntelui sacru trebuia să fie aceea de a se ascunde privirilor, dar nu într-o banală ceață, care ar exclude ideea de supranatural. Or, un asemenea fenomen, real, a fost descris: "...acest cel mai înalt pisc al masivului Godeanu uneori se ascunde. Dacă vii din Retezat spre apus și e senin și soarele strălucește în sens avantajos, Gugu poate fi învăluit în ceață, sau cine știe cum și în ce, fiindcă pentru vedere apar numai cerul și orizontul, ca și cum muntele ar fi străveziu. Nu se întâmpla totdeauna aceasta, poate destul de rar, dar uneori muntele Gugu se ascunde." [7] Ascunderea muntelui este caracteristică și în *Creanga de aur*: „Locul unde sălășluia prorocul lor cel bătrân nu trebuia să fie cunoscut și cercetat decât de unii din învățăceii lui; și acei învățăcei, când coborau între oamenii din lume, aveau limba legată pentru orice nume și orice lămuriri; asupra muntelui tainic putea privi numai Dumnezeu cu ochii lui de stele și numai el putea glăsuși cu tunetul său. Cum îl părăseau, ucenicii urmau să fie ca și cum n-ar

fi văzut niciodată nimic, n-ar fi auzit nimic și n-ar fi rostit niciodată cuvânt. Imaginea, semnele și sunetele aceluia loc ascuns aveau a le duce cu ei, pe cărul celălalt, de unde nu se mai puteau întoarce în lumea muritorilor.” [8, p. 12]

Înainte de a da o explicație acceptului de egalitate între "muntele sacru" și Vf. Gugu, trebuie subliniat că „este vorba de un fenomen optic de totală refracție a luminii, care se produce în anumite condiții meteo. El se datorează straturilor de aer, cu densități diferite, care se "pliază" pe versanții estici ai munților din zonă, în condiții de calm atmosferic local. Fenomenul, de o deosebită complexitate, poate fi explicat prin rolul de factor determinant ce-l are "centrul de frig local", generat de prezența a două căldări glaciare în imediata apropiere a vârfului Gugu și a vârfului Cracul Peșterii, care modifică densitatea stratului de aer și, implicit, indicele de refracție. Un alt fenomen asociat acestui "centru" este cel de drenare a nebulozității (ceață, nori) de pe versantul estic al celor două vârfuri sub forma unui condens în albia râului Branului. Pe versantul vestic, fenomenul determină precipitații, care alimentează râul Izvorul Gugului. În aceste condiții, mai ales deasupra versantului răsăritean, este frecvent cer senin.”[10]

Caracteristicile menționate conferă locului o trăsătură de "sacralitate", dar mai ales versantului estic îi oferă condiții ce permit observarea cerului. Legând cele de mai sus de afirmația lui Strabon conform căreia Zamolxis "întemeiat pe semne cerești, făcea prorocii..", s-au avansat următoarele ipoteze:

- În perioada în care Zamolxis "îi învăța pe frunțașii țării", în sec VI î.e.n., în zona paralelei 45, clima Europei se răcise considerabil (dovada studiile de climatologie istorică, pe baza mișcărilor ghețarului Fernau), rezultând și o nebulozitate accentuată și de lungă durată, ceea ce ridică probleme în privința amplasării unui observator astronomic.

- Zamolxis a căutat un loc, de unde, în ciuda condițiilor neprielnice, să poată observa nestingherit cerul. Acest loc a fost găsit, era "o locuință subpământeană", în fapt o crevasă naturală în apropierea vârfului muntelui, care a fost modificată, pentru a obține un coridor din care se putea observa cerul într-o anumită deschidere unghiulară.

- După ce lucrarea a fost terminată, Zamolxis "dispare din mijlocul tracilor, coborând în locuința lui de sub pământ. A trăit acolo trei ani. Tracii doreau mult să-l aibă, jelindu-l ca pe un mort. În al patrulea an, el le-a apărut și astfel Zamolxis făcu vrednice de crezare învățăturile lui..."(Herodot. IV.95). Deși vreme de trei ani a lăsat să se creadă că este mort, ca apoi să apară iar în comunitate, se pare că Zamolxis nu a urmarit o "reînviere" care să întărească învățăturile lui despre nemurire, ci cu totul altceva. Scopul autoizolării de trei ani a fost observarea unui anumit fenomen ceresc, considerat de o deosebită importanță.

Locuința subpământeană era un observator astronomic și poate că avea caracteristicile unei construcții ce permitea urmărirea astrelor și ziua, pentru că, deși fântânarii se fereau să o spună, se știe că din fundul fântânilor adânci se poate vedea și ziua licărirea stelelor, datorită reflexiei razelor de lumină sub un anumit unghi de incidență în mediul dat. În plus, dacă lumina soarelui n-ar "estompa" în timpul zilei cerul, atunci s-ar putea observa cum în 24 de ore constelațiile zodiacului se perinda una după alta, la o oră și jumătate, deasupra orizontului.

Terenul ales, un "anfiteatru" cu "amplificare" naturală, datorită orografiei locului, ar fi putut să fi fost incinta sacră, unde, după reparație, se asistă la "revenirile" zeului și de unde acesta își făcea cunoscute învățăturile și prorocirile pe baza observațiilor astronomice. În românul sadovenian, preotul Decheneu se arată periodic noroadelor, asemenea lui Zamolxes „la cinci ani o dată și uneori la șapte ani” [8, p. 12] reparația sa nefiind întâmplătoare, ci „numai într-o anume zi a anului, când soarele sta pe cer la cea mai mare înălțime a lui, după jumătatea lunii iunie, în zodia racului. De la ceasul amiezii acelei zile, soarele dă înapoi ca și semnul zodiei.” [8, p.12] Magul din munte binecuvânta poporul, dădea învățături, interpreta visele, făcea minuni-„pe alții vindecându-i de boli grele”. Șederea magului între oameni era de scurtă durată: „bătrânul se retrăgea și el odată cu asfințitul soarelui”. Cunoștințele magului sadovenian par să fie complexe și avansate: religie, agricultură, creșterea animalele, oniromanție, chiromanție, astrologie, medicină. Referitor la cunoștințele pe care preoții daci le posedau, ele erau extrem de avansate pentru acea epocă, iar Iordanes (sec.VI e.n.), istoric al goților, atrage atenția că geto-dacii, în timpul regelui Burebista și a marelui preot Deceneu, cunoșteau "teoria celor douăsprezece semne ale zodiacului, cum crește și scade orbita Lunii, cu cât globul de foc al Soarelui întrece măsura globului pământesc, sub ce nume și sub ce semne cele trei sute și patruzeci și șase de stele trec în drumul lor cel repede de la răsărit la apus, spre a se apropia sau depărta de polul ceresc, eclipsele solare, rotația cerului, regulile prestabilite ale astrelor care se grăbesc să atingă regiunea orientală și sunt duse înapoi în regiunea occidentală".

Amplasarea "observatorului astronomic" din Gugu, semnalat pentru prima dată de Alexandru Borza, permite observarea cerului pe o deschidere de cca. 160 grade, pe direcția de la NE la S. În situația dată, în perioada solstițiului de iarnă se putea observa Constelația Gemenii, care prin orbita ei culminează deasupra orizontului de sud. Cerul nocturn din solstițiul de vară permitea observarea culminației Constelației Săgetătorului, tot deasupra orizontului sudic, ea având orbita cea mai joasă dintre toate constelațiile zodiacului. Între orbitele celor două constelații, se înscriu orbitele celorlalte constelații zodiacale.

În ce privește "observatorul", acesta este o crevasă amenajată în Vârful Cracul Gugului, dimensiunile fiind: lungime 10 metri, lățime 2 metri, înălțime 2-3 metri, coordonatele geografice fiind 45 16' 54" latitudine nordică și 22 42' 44" longitudine estică, altitudinea fiind de 2.150 metri. Accesul nu este deloc facil, muntele putând fi abordat dinspre vest, dar mai ales dinspre est, unde se găsesc și astăzi stânele, care acum două milenii și jumătate "asigurau" probabil pe cel de la "observator". Acolo se poate ajunge venind doar pe plaiuri, pe creste, dinspre (fapt semnificativ) Depresiunea Hațeg, Valea Jiului sau Valea Cernei. Piscul secundar al vârfului Gugu - Cracul Peșterii - este alcătuit din blocuri de granit dezagregate, peisajul oferit de clivajul rocilor dislocate și prăvălite de climatul aspru de altitudine fiind spectaculos. În afară de acel "confort astronomic" necesar, locul trebuia să mai conțină și unele simboluri ale marelui preot, cum ar fi triumghiul dreptunghic format de cele trei vârfuri, posibile elemente de triangulație pentru măsurători cerești. Trimiterea romanescă spre peștera –observator este făcută prin descrierea sumară a unei încăperi a peșterii „săpată în stâncă, de unde, prin ochiul

rotund de lumină, se vedea în cerul limpede”. Fereastra rotundă, asemenea hubloului, este cea care simbolizează receptivitatea asemănătoare ochiului și conștiinței.

Cu toată inaccesibilitatea muntelui și duritatea rocilor, "peștera" sugerează o muncă titanică de amenajare, intrarea amintind de o poartă megalitică. Această poartă trebuia să asigure trecerea dintre două stări, dintre doua lumi, deschizându-se spre un mister. „Trecerea prin poarta este, cel mai adesea în sens simbolic, o trecere de la profan la sacru.” [3, III, p. 113] De amintit este că poarta peșterii bătrânului Decheneu sadovenian nu era trecută decât de câțiva învățați, inițiați ai cultului legii vechi. Realizarea construcției subpământene a marelui preot a necesitat calcule și eforturi, care nu puteau avea decât o motivație - o credință intensă, capabilă să mobilizeze energii spirituale și materiale la un înalt nivel.

Referințe bibliografice

1. Boncompagni, Solas – *Lumea simbolurilor*, ed. Humanitas, 2004
2. Borza, Alexandru -*Sanctuarul Dacilor*, Publicațiile Institutului Social Banat-Crișana, Timișoara, 1942
3. Chevalier, J., Gheerbrant, A.- *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, 1993
4. Daicoviciu, Hadrian - *Dacii*, EPL, 1980
5. Eliade, Mircea - *Încercarea labirintului*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1990,
6. Evseev, Ivan - *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, ed. Amarcord, 2001
7. Kernbach, Victor -*Muntele ascuns al lui Zamolxis*, România pitorească nr. 7/1972
8. Sadoveanu, Mihail - *Creanga de aur*, ed. ALLFA PAIDEIA, 1996
9. Virio, Paolo- *La sapienza arcana*, Sophia, Roma, 1971
10. www.zamolxis.ro
11. *** - *Geografia Romaniei*, Ed. Sport-turism, 1985

Nina Corcinschi

**Limbaajul figurativ în publicistica lui
Nicolae Dabija. Tropii și funcțiile lor**

Publicistica și poezia lui N. Dabija conviețuiesc într-o ecuație unică. Scriitorul face un articol publicistic, după care nu rezistă ispitei de a-l complementa cu o poezie, împrumutându-i acesteia mijloacele retorice ale articolului și viceversa.

În articolul *Țărișoricuța*, autorul demonstrează cum a fost forfecat teritoriul românesc. Publicat peste o săptămână, poemul *Țara mea de dincolo de Prut* se

axează pe același reper al înstrăinării pământurilor românești de la matcă. Poezia exprimă o înlănțuire de sentimente în care se întâlnesc dragostea pentru Țară, regretele și dorul despărțirii de frați, și speranța unei comuniuni cu ei măcar dincolo de mormânt. Vocea eului liric e, ca și în eseuri, gravă, emoționantă și tristă. Poezia este nelipsită de procedee tipic retorice, prezente și în textul publicistic: „Mi se-ngăduie și-acum, ca mai-nainte, / Să bocesc cu câteva cuvinte. / Trec pe stradă, necăjit, și-mi zic: / Of, mai bine mut – decât peltic!”. Autorul exprimă tranșant, în manieră *narativă*, adevăruri general-umane. Discursivismul său are o orientare pragmatică, de *movere*, iar pentru captarea efectului poetic își face loc și vizionarismul: „Țara mea de dincolo de Prut, / Mi s-a dat poruncă să te uit, / Să te șterg din minte c-un burete, / Patria mea pusă la perete”. Astfel poezia socială a lui N. Dabija nu e întru totul discursivă: ca și în creația lui Eminescu, „lirismul e clădit pe contraforturile retoricii și are o certă înclinare către elocvență” [1, pag. 136].

În aceeași ordine de idei, poezia *Grevă* exprimă revolta scriitorului pentru nedreptățile sociale: „Nenăscuții și morții acuză / de se cutremură cerul, / și doar analfabeții/ refuză, /refuză, / refuză / Adevărul”. Simetriile, repetițiile, efectele teatrale fac parte din regimul declamativ și sunt mecanisme de persuasiune. Repetițiile vădesc o amplificare a registrului afectiv. Poemul vine ca un semn de exclamare la articolul *De-un secol la răspântii...*, în care autorul face un calcul al calamităților sociale datorate guvernării interfrontiste din anii '90.

Poezia socială dabijiană abundă în elemente eseistice și de narațiune condimentate cu procedee retorice acutizante: „O, stăpâni cu fire de lachei,/ Și istoria-or să ne-o scrie ei; / peste lutul meu, de-o fi să mor, / vor sădi ei pomii lor./ Dar ne-ntreabă morții ce duc țara-n spate: / Să nu ne mai pese au de libertate?!/ Și cei puși pe ruguri, și cei răstigniți: / să ne placă oare să tot fim mințiți?!/ Te îndură, Doamne, și de-acest popor: / măcar pruncii noștri sau copii lor, / fă să nu mai fie lumii de ocară, / nici străini în propria lor Țară!” (*Dezrădăcinat*). Interogațiile retorice, invocația, adresarea sunt procedee *performative* (J. L. Austin), adică converg intenției de a activa cititorul. Acesta urmează, prin conversia interogației retorice, să-și însușească construcția afirmativă: *ne pasă de libertate și nu ne place să fim mințiți*. Astfel de poezii dețin un statut pragmatic, însemnând „asumarea conștientă a misiunii pe care ei (este vorba de Leonida Lari și Nicolae Dabija – N.C.) o atribuie *cuvântului inspirat* ca mesaj cu semnificație mesianică” [2, pag. 34].

Cea mai reușită simbioză între mesajul publicistic și viziunea poetică rămâne în opera lui N. Dabija distihul „Doru-mi-i de dumneavoastră: / Ca unui zid de o fereastră”.

În articolele publicistice întâlnim aceeași convergență dintre *documentar* și *poetic*: „În această primăvară săracă, se aude firul de iarbă care-și face loc de sub zăpezi, ca un gând de speranță că nu se poate ca după iarnă să nu vină primăvara, ca după noapte să nu vină zi și după ani de lipsuri și umilință – să nu vină răsplata cea mult meritată. Iar calendarele de sfinți și de sfinte ne mai spun că până la urmă învingători devin chiar învinșii, cei care au avut cea mai multă răbdare și cea mai multă credință” (*Râul în căutarea mării*, pag. 96). Acest joc între text și subtext,

propriu și figurat, precum și imaginile dezvoltate în frază trădează țesătura poetică a textului. Și la nivel arhitectonic textul publicistic este poetic. De exemplu, scriitorul uzitează de tehnica **clepsidrei** nu doar în versuri, dar și în publicistică :

„Mai avem mult până vom fi și noi țară civilizată!

Dar mai mult până vom și noi țară!

Dar enorm de mult – până vom și noi Noi.

Vai de capul nostru! (*La est de vest*, pag. 111).

Se remarcă climaxul ascendent care sfârșește în apogeul desperării autorului.

Pentru a face informația atractivă, provocatoare și ponderabilă, autorul o prezintă de multe ori prin figuri de stil. Dintre figurile analogiei (bazate pe gândirea analogică sau asociativă), la Nicolae Dabija predomină metafora și comparația, și mai puțin epitetul, personificarea.

Deși utilizează și metafore *explicite*, în care sunt prezenți ambii termeni ce denotă o comparație ascunsă, autorul preferă mai mult metaforele *implicite*, când unul din termeni lipsește. Dorind să convingă, să impresioneze, el dezvoltă adesea metaforele în structuri complexe, ceea ce-l apropie considerabil de stilul artistic: „Ni s-au strepezit dinții de atâta libertate. Ne dorim înapoi în cușca din care nici n-am ieșit, doar să avem iarăși coaja de pâine și lingura de apă promise” (*Libertatea are chipul lui Dumnezeu*, pag. 29). În această structură metaforică, cauza (exprimată prin termenul propriu *libertate*) este raportată la efect (*strepezit*, termen figurat) printr-o temporalitate secvențială, conotația nu e permanentă (cum ar fi în cazul prezentului etern). Acest moment circumscris trecutului solicită o intervenție în prezent (*ne dorim...*), tot în contextul accepțiunii figurate, de această dată, implicite (*cușca*). Se creează astfel un flux metaforic care urmează logica asocierilor lingvistice la nivel ontologic și conotativ: în traseul metaforic, metafora implicită *cușcă* induce verbul *a ieși* și grefează substantivele – *coajă de pâine*, *lingură de apă*, ceea ce sugerează o metarealitate. Proverbial de la care se pornește este „Părinții mănâncă aguridă, iar copiii li se strepezesc dinții”. Un lector atent ar trebui să se întrebe: cine a consumat libertatea, de ni s-au strepezit dinții de ea?

Autorul pledează pentru expunerea oratoric-alegorică a ideilor. El operează cu metafore colorate, zgomotoase, expresive (spre deosebire de cele subtile și unice ale stilului beletristic, sau cele strict instructive, comunicative ale stilului științific), care să suplinească nu doar o funcție informativă, ci și una afectivă, persuasivă. Metafora e decodabilă, fiind construită din elemente previzibile evidențiază tranșant referentul (de aceea e numită și *referențială* [3, pag. 18]). Ea își actualizează în discurs sensul denotativ, concret, spre deosebire de metafora din totalitarism, ferită de contactul cu realitatea. Deși metaforizarea discursului publicistic constituie o dovadă de artistism, acest fapt este un **mijloc** de sensibilizare, de provocare, și nu un **scop** de plasticizare a expresiei. Sunt și exemple în care funcția pragmatică a metaforei pare să cedeze celei cu statut preponderent artistic, profund individuale: „Compatriotul nostru nu înceta să strivească lepra burgheză” (*Libertatea are chipul lui Dumnezeu*, pag. 44). Prin unicitatea lor, aceste metafore sunt numite *rezumative* (*Idem*). Determinativul *burgheză* decodifică metafora *lepra*. Asocierile sunt preluate din viața cotidiană, din schemele conceptuale generale. Originalitatea individuală transpare, în exemplul

de mai jos, din *epitetul metaforic* atribuit referentului: „Așa-zișii „tehnocrați” sunt doar veche nomenclatură de partid scuturată de naftalină și pusă să facă „integrarea în Europa”, inclusiv reformele pe care ea nu le înțelege și nici nu le dorește” (*Însemnări de pe front*, pag. 306). Ironia acidă, aerul dramatic sunt nelipsite din aceste construcții stilistice.

Comparația are aceeași finalitate de prezentare nemijlocită și nudă a stării de lucruri: „Cad fulgii stingheri peste pământul nostru trudit și dezorientat, ca un țăran în preajma alegerilor, peste pădurile tăiate și parțial cărate în sobele oamenilor săraci, peste câmpii și râuri, peste sate și orașe...” (*Libertatea are chipul lui Dumnezeu*, pag. 55). Comparația nu plasticizează, nu încântă prin muzicalitate (e mai degrabă o antimuzicalitate bacoviană), dar precizează o situație tristă prin intermediul comparatului extras din realitate (țăranul). Pe de altă parte, puternica implicare a autorului în text (e nelipsit pronumele), subiectivitatea acestuia emite comparații inedite și surprinzătoare, în spiritul literaturii beletristice.

Pentru a ilustra fenomenul dezmembrării Moldovei, autorul recurge la un lanț de comparații ingenioase și inedite, și anume rezonanța stilistică, cu doza de ironie a rostirii, relevă ridicolul acestei situații reale.: „Dacă unii se mândresc cu faptul că țara lor e întinsă, fără de margini, vastă, noi ne vom mândri de azi încolo că, iată, țara noastră e atâtica de miticuță, cât o codiță de șopârlă, sau cât o ceapă degerată”; referindu-se la imaginea Republicii Moldova „ca un strugure de poamă pe harta Uniunii”, în volute ample N. Dabija emite comparații **dure**. Astfel, după referendumul din Transnistria, bucata noastră de țară urma să semene cu „o doagă de poloboc”, și „dacă, ne atenționează autorul, pe viitor vom acorda cu generozitate autonomii bulgarilor de la Taraclia, ȝiganilor de la Soroca, ucrainenilor de la nord și rușilor de pretutindeni, vom putea spune despre „țărișoricuță” că seamănă pe fosta hartă a Republicii Moldova cu un cep de butoi” (*Libertatea are chipul lui Dumnezeu*, pag. 188). Pertinența stilistică este dezvoltată aici de contrastul pe care-l formează contextul *țară* cu comparanții angrenați de autor: *doagă de poloboc; cep de butoi* etc.

Cu funcție de **acutizare**, se prefigurează oximoronul: „În timp ce satele noastre sunt pline de morți vii – bătrâni care trăiesc de la o zi la alta (...), unii candidați recurg la ajutorul unor morți morți” (*Harta noastră care sângerează*, pag. 114). Oximoronul *morți vii* plasat la începutul propoziției motivează utilizarea tautologiei *morți morți*, în care termenul secund recapătă sensul primar (*de decedați*). Vădesc originalitatea, dar și **gravitatea** enunțării, și personificările: „pensiile au uitat adresele bătrânilor” (*Însemnări de pe front*, pag. 308). Starea de sărăcie a bătrânilor este semnalată prin substituția subiectului (care aduce pensia) cu obiectul (pensia), creându-se și metonimia ca figură de stil. Efectul expresiv ar fi lipsit dacă autorul nota literalmente: *bătrânii sunt săraci*. Cu valoare expresivă, dar și inductivă se prefigurează personificarea producătoare a imagisticii fictive și, în același timp, **violente, provocatoare**: „Criptele lor (ale personalităților române. – N.C.) sunt tot mai amenințate, vecinii acestora fiind de mult dezlocuiți de niște morți mai agresivi și mai nerăbdători” (*Însemnări de pe front*, pag. 165). Imaginea este deosebit de violentă

Toți acești tropi (și alții, pe care spațiul nu ne-a permis să-i nominalizăm), pe de o parte, plasează publicistica lui N. Dabija în vecinătatea imediată a stilului beletristic, certificând încă o dată caracterul poetic al creației autorului, pe de altă parte confirmă caracterul extrem de **acutizant** și **dur** al enunțării.

Referințe bibliografice

1. Spiridon Monica, *Mihai Eminescu. O anatomie a elocvenței*. – București: Editura Minerva, 1994.
2. *O istorie critică a literaturii din Basarabia*. Coordonatorii colecției: M. V. Ciobanu, N. Leahu, E. Lungu, M. Papuc. – Știința: Editura Arc, 2004.
3. Zafiu Rodica, *Diversitate stilistică în româna actuală*
<http://www.unibuc.ro/eBooks/filologie/Zafiu/1.htm>
4. Dragomirescu Gh. N., *Mică enciclopedie a figurilor de stil*. – Chișinău: Editura Știința, 1993.
5. *Stilurile nonartistice ale limbii române literare în secolul al XIX-lea. Structura imaginii în stilul publicistic*. - Timișoara: Tipografia Universității din Timișoara, 1983.
6. Vianu Tudor, *Despre stil și artă literară*. - București: Editura Tineretului, 1965.

folcloristică și etnologie

Victor Cirimpei Reminiscente de credințe vechi la românii din stînga Nistrului

Cercetări speciale, de mitologie, în mediile de locuire a românilor din stînga Nistrului nu au fost efectuate; despre gîndirea mitologică a acestora putem vorbi întrucîtva în baza examinării unor materiale etno-folclorice adunate (parțial și publicate) în ultimii 50-60 de ani. Dintru început însă amintim că despre o mitologie românească în genere nu putem vorbi decît la nivel de aproximații și ipoteze, deoarece creștinarea devreme a românilor, în chiar perioada formării lor ca etnie „a împiedicat constituirea timpurie a unei mitologii unitare, de puternică structură religioasă arhaică” (16/403). Cu toate acestea, urme ale credințelor și viziunilor străvechi, de mii de ani, semnalizînd anumite zeități, eroi și strămoși arhetipali, monștri, sărbători și ceremonii culturale, obiecte și unelte magice etc., continuă să dăinuie, mai mult sau mai puțin activ, în diverse moduri de gîndire/exprimare naturală și artistică a românilor.

Detectabile în conștiința românilor din stînga Nistrului sunt, spre exemplu, personajele solstițiale de la hotarul dintre ani, *Crăciun-bătrînul* și *Ler-pruncul*, primul – încheind parcursul anului solar cu cea mai scurtă zi și cea mai lungă noapte, al doilea – începînd un nou an, prin creșterea duratei luminoase a zilei și micșorarea nocturnului; ambele personaje întîlnite în creații ale ritualului colindării, în colinde.

În privința colindelor, românii cred că „nu este permis a se schimba ceva în cuprinsul textului, nici a omite anume părți, nici a adăuga ceva”, pentru că „orice intervenție de acest gen e considerată drept păcat” (10/85), ceea ce înseamnă că aceste cîntări de ritual – colindele, nu țin de un oarecare ceremonial, ci de unul eminamente sacru; aceasta a și dus la conservarea în textele lor a unor detalii foarte

vechi, inclusiv cuvinte arhaice cu sensuri uitate, mai ales în ceea ce obișnuim a numi refrene – formule stabile, memorabile, intangibil-sacrosancte.

Avalanșa normei creștine, cu mulțime de sfinți și un singur zeu în trei ipostaze (de Tată, Fiu și Spirit), a potopit străvechea ordine și ierarhie a lucrurilor sfinte precreștine/păgâne, obținându-se un amalgam păgân-creștin, acceptabil ambelor credințe, deși – în interpretări canonice diferite (și sfinții, și zeul Dumnezeu având anumite configurații în interpretarea păgînilor creștinați, de pe o parte, și a clericilor creștini, pe de altă parte).

Tabloul acestei situații, perpetuat prin secole, îl avem în multe și diverse ca gen creații folclorice. Să ne oprim asupra unora din ele.

O colindă, culeasă în august 1943, satul Jura al județului Rîbnița (județ – atunci, acum – raion), de la un țăran, Ion Cotelni, de 48 de ani, prezintă imaginea idilică a unui pîrîu, în care se scaldă și se miruiesc Dumnezeu, Sfîntul-Ion (acesta fiind, spune colinda, „nașu’ lu’ Dumnezău”), un număr mare de sfinți, precum și *Crăciun-Bătrînul*, care, spre deosebire de ceilalți, e descris și caracterizat mai pe larg, într-un mod aparte, preferențial, deosebit celorlalți: „Da’ Crășiunu-i omu’ bun-u”, cu „casă lîngă drum-u” – trec „flămînzii, mi-i răniește [hrănește], trec „sătoșii, mi-i adapă” (5/126-127, 182). Așadar, pot fi buni și ceilalți (Dumnezeu, toți sfinții), însă Crăciun-Bătrînul e la sigur „omul bun”; mai cunoscut, mai apropiat, mai familiar omului de pînă la creștinare.

Despre „Crășiun șel bun”, care se scaldă în pîrîu de mir, „cu toți Sfinții de-a rîndu”, aflăm și din colinda, în variantă redusă, a informatoarei de 65 de ani (mai în vîrstă) – Anastasia Juc, același sat, același timp de culegere (5/139, 184).

O imagine de vechi (precreștin) sobor de 5 preoți-sacerdoți, din care nu lipsesc Sfînt-Crăciun-Bătrînul, Sfîntul-Anul-Nou și Sfînta-Bobotează (tustrei aceștia, necunoscuți registrului de sfinți creștini) oferă colinda culeasă în satul Plopi, județul Rîbnița (august 1943), de la Isac Smîntîină, de 63 de ani: „Este-o masă mîndră, dreasă”, primprejurul mesei, în jilțuri de aur „șăd toți Sfinții da’ de rîndu, / șede Domnu’-Dumnăzău. / Lîngă Domnu’-Dumnăzău / șăde Maica-Precista-ce, / lîngă Maica-Precista-ce / șede Sfînt-Crăciun-Bătrînu, / lîngă Sfînt-Crăciun-Bătrînu / șede Sfînta-Bobotează... / Lîngă Sfînta-Bobotează / șede Sfîntu’-Anu’-Nou...” (5/100, 180).

Locul ierarhic cel mai înalt al personajului principal: Sfîntul-Crăciun, loc mai prestigios chiar decît al lui Isus-Hristos, îl relevă o colindă, pe care informatorul Marcu Pamfil, de 44 ani (august 1943, satul Zozuleni, județul Rîbnița), o socoate a fi „dumnăzărească”: „Sus, mai sus, în capu’ mesii / șăde Sfîntu’-Crășiunu. / ... mai jos ... / șăde Sfîntu’-Ion-u, / cu Isus-Christos pi brață; / el ăl Țîni și ăl botează...” (5/80-81, 178-179). (Creatorului popular mai puțin îi pasă de evanghelia vîrstă, „ca de treizeci de ani”, la care a fost botezat Isus de către Ioan.) E locul să menționăm, că această convingere precreștină despre Crăciun-Bătrînul („cel mai bătrîn”), ca unul mai în vîrstă, „mai de demult” decît Dumnezeu, asemenea zeului primordial grecesc Uranos, este proprie și colindelor din zona centrală a României – Țara Oltului (Făgăraș), în sate ca Ohaba, Sărata, Scorei, Sebeș, Vaida-Recea ș. a. (13).

În folclorul ritualic românesc, de răspândire mult mai mare decât numele Crăciun-Bătrînul este cel de *Ler* (mai rar *Lel*), cuvânt care seamănă a dezmierda pe Crăciun-pruncul, altfel zis: „Anul nou [solar – *n. n.*] ... sau Crăciunul mic” (17/339). Figură mitologică străveche, uitată ca semnificație originară și funcționalitate, prezentă în invocațiile repetate de colinde pentru începutul anului solar, al nașterii acestuia – Ler, poate fi un antipod al Anului-Bătrîn, al lui Crăciun-Bătrînul/Moș Crăciun. În această ordine de idei apropierea între Ler/Lel-ul românesc și Lelî-ul slav, consemnată spre sfârșitul sec. XIX de M. Gaster (4/LXIV, LXXXVI), merită mai multă considerație; și Ler, și Lelî fiind, probabil, nume divine, de zeități, zise dezmierdător nou-născuților. Ipostaza de Crăciun/Crăciunel ca nou-născut apare în unele răspunsuri la chestionarele de limbă și cultură populară spirituală elaborate de B. P. Hasdeu: românii din unele sate „colindă despre venirea unui prunc mic, înfășat în cîrpe, numit Moș Crăciun”, pe care colindătorii „îl duc cu ei” (17/312). Sigur că unui asemenea moș i se zicea și Crăciunel, Crăciunul Mic. Trei răspunsuri la chestionarele etno-folclorice ale lui Nicolae Densușeanu, din diferite zone folclorice, denotă că în masele largi țărănești, printre oamenii bătrîni, Ler era „omologat cu Dumnezeu” (10/87).

În cazul corelației *Moș Crăciun-an îmbătrînit* și *Ler-an de abia născut* (*Crăciunel*), ca nume de marcarea temporală a anumitor vârste, revelatoare sunt expresiile populare – una românească: *i-a trecut cuiva leru*, adică i-au trecut anii tinereții, și una rusească: *пришел ему карачун* (i-a venit *karaciun-ul*), adică i s-a apropiat sfârșitul vieții. (Străvechiul cuvînt balcanic traco-ilir, ne-latin!, „crăciun” este cunoscut, cu fonetică și semantică proprie, limbilor albaneză, română, bulgară, slovacă, rusă ș. a.).

Din cauza uitării/dispariției sensului funcțional a ceea ce însemna *le/ler*, cuvîntul acesta, cu toate că este principalul/subiectul celor mai multe pseudorefrene (invocații culturale, de fapt) de colindă, pronunțat împreună cu alte două-trei cuvinte și reluate mai pe scurt (în loc de *lel* sau *ler*, numai *le'* ; în loc de *domn* – '*om*' sau chiar numai '*o*'), repetări ca de refren ale acestui nume sfînt odinioară – perceperea și scrierea cuvintelor adresării de cult este aproximativă și confuză, de multe ori neînțeleasă. Un *Ler*, *oi*, *Le'*, '*o*' poate apărea ca *Leroi leo* (două cuvinte) sau *Leroileo* (un cuvînt), un *Hai, Ler, oi* devine *Haileroi* și altele de acest gen. Iar încercarea folcloristului de a ortografia corect componentele unei adresări cu Ler nu este scutită de greșeli.

Invocațiile cu *Ler* în colindele românilor din stînga Nistrului, ajunse în atenția noastră, sunt următoarele:

1) Ler, Doamne. Simplu și clar: numele divinității (*Ler*), urmat de cuvîntul de invocare, implicit recunoaștere a calității divine a acesteia (*Doamne*). Adresarea este prezentă în diferite colinde, culese în august 1943, de la – în ordinea descrescîndă a vîrstelor – doi informatori: Simion Creu (sic, poate Greu, Grîu?...), de 80 de ani, și Zaharia Calinic, 71 de ani; ambii din satul Dubău, județul Dubăsari; alte cinci colinde cu același pseudorefren, culese în iulie-august 1943, provin de la informatori din sate ale județului Rîbnița: Afanasie Totoc, 69 ani, din Tincău; Sebastian Chiticar, 68 ani, din Ghiderim; Parfenie Ciorbă, 68 ani, din Broșteni; Anastasia Juc, 65 ani, din Jura; și Nichifor Nani, 63 ani, din Ghiderim

(5/69, 71, 107-109, 121, 142, 148-149, 159-160, 175-190); precum și de la Maria Bogatîi, 74 ani, în iunie 1974, din Podrețovo, raionul Ananiev (1);

2) Ler, Doamne, Ler. Invocație cu repetarea numelui divinității după „Ler, Doamne”, în o colindă culeasă în satul Plopi, jud. Rîbnița, august 1943, de la Ștefan Voler, de 68 ani (5/93-96, 179) și alta, din Zozuleni, jud. Rîbnița, de la Trifan Pamfil, de 52 ani, în august 1943 (5/86-98, 178);

3) Ler, Ler, oi, Doamni. Invocare insistentă, repetată, a numelui divinității, urmată de interjecția populară „oi” (vai) și calificativul „Doamne”, între versurile colindei *La Poiana Grecilor* din satul Plopi, raionul Rîbnița (august 1987), informator Motrona Hlinca de 80 de ani (1)*

[* În continuare, pentru economie de spațiu și simplificare a expunerii, stufosul aparat informațional privind sursa textelor etno-folclorice îl reducem, cu mici excepții, la indicarea doar a timpului și locului culegerii.]

4) Lerule, Doamne și Lerule, Doamn’. Am vrea să credem că în această invocare de colindă este anume cuvîntul *Lerule*, vocativ definit, și nu o repetare a numelui divinității în forma *Ler-u, Le’*. Patru texte cu asemenea formă provin din Dubău, jud. Dubăsari (două colinde, conținut diferit), Plopi și Zozuleni, jud. Rîbnița (5/88-90, 103-105, 152, 155; 175-190);

5) Lerulei, Doamne. Sfîrșitul *-i* al vocativului *Lerule* probează necunoașterea de către interpret a uității zeității Ler (textul este din Jura, jud. Rîbnița; august 1943 (5/129, 182);

6) Lerului, Doamne. Aceeași nepercepere a numelui venerat (aici terminat în *-lui*) cu adresarea „Doamne” în o colindă a satului Perlita (Pîrlita), raionul Balta; culeasă în iunie 1970 (1);

7) Da, Ler, Doamne – din Hîrjău, jud. Rîbnița, iulie 1943 (5/62, 175); zicerea *da*, cu care încep și alte invocații „lerești”, poate fi particulă cu sens abstract, rostită înaintea cuvîntului *Ler*, devenit neînțeles, pronunțat „daler”, asemenea lui „dalb”;

8) Da, Lerule, Doamne – din Jura, jud. Rîbnița, august 1943 (5/141, 184);

9) Da, Leruli, oi, Doamne – din Staraia Kul’na (Culnaia Veche), raionul Kotovsk, iunie 1974 (1);

10) Da, Lerol’, oi, Doamne și Da, Lerol’, oi, Doamn’ – ambele forme sunt fixate în august 1943, prima – în Tiraspol, a doua – în Broșteni, jud. Rîbnița (5/171, 114-115; 181, 190; segmentul *-ol’* din *Lerol’* poate fi reminiscența *o, Ler* a vechii invocații **Da, Ler, o, Ler, oi, Doamne*;

11) Vo, Lerule, Doamne – din Jura, jud. Rîbnița, august 1943 (5/128, 183); particula *vo* poate fi transformarea interjecției *oi/vai*;

12) Vo, Lerului, Doamne, Ler – din Plopi, jud. Rîbnița, august 1943 (5/101, 180);

13) Vo, Lerulei, Doamne, Le’ (în grafia culegătorului: *Volerulei Doamnele*) – din Tiraspol, august 1943 (5/171, 189);

14) Vo, Ler, ’o’, și vo, Ler, Doamne și Vo, Ler, ’om’, și vo, Ler, Doamn’ (transcrise de culegător: *Volero și voler Doamne* și *Volerom și voler Doamn’*) – în Ghiderim, jud. Rîbnița, iulie 1943 (3/74, 177) și, respectiv, Tiraspol, august 1943 (5/169, 189);

15) Vo, Ler, 'om', și vo, Ler, Domn (în grafia culegătorului: *Volerom și voler Domn*) – la Zozuleni, jud. Rîbnița, iulie 1943 (5/163, 187) și Tiraspol, august 1843 (5/166, 188); deși fixate în scris, începuturile acestor invocații, ca *Volero* și *Volerom* (14 și 15), nu este greu să descifrăm componentele *Vo, Ler* și *'o'l'om'*, al treilea component (-o/-om) fiind reducerea lui *Doamne/Domn* din finalul invocației;

16) Leri domnesc – în Dubău, jud. Dubăsari, august 1943 (5/147, 184). Transformarea lui *Ler* în *Lerî* și adjectivarea lui *Doamne/Domn*, rezultând acest *Lerî domnesc* – încă o dovadă a îndepărtării interpreților populari de semnificația originară a cuvintelor cîntate ca invocație de colindă;

17) Hei! Ș-om da Ler domnesc – Dubău, jud. Dudăsari, august 1943 (5/150-151, 185). Semnificația divină a lui *Ler* este cu totul estompată, scrierea lui fără majusculă (cum a procedat culegătorul de folclor) nu deranjează, iar interjecția *hei*, exclamată la începutul invocației cîntate după fiecare vers, nu mai ține desigur de intonarea unui mesaj sacru;

18) Leri, Domn, Leri domnesc-u,

Hei! Leri, Domn, Leri domnesc-u

– invocație dublă (datorită repetării aceluiași cuvinte, în fond), caz rar pentru invocațiile colindelor, cu zicerea de patru ori a numelui păgîn *Ler* după fiecare vers al textului despre *Dumnăzău... mititel... / ... și-nfășățel*, numele acestui dumnezeu nefiind pronunțat (5/145, 184, din Dubău, jud. Dubăsari, august 1943);

19) Doamne Le', Domn din ceriu și Doamne Le', Domn din ceri – Broșteni și, respectiv, Zozuleni, jud. Rîbnița, august 1943 (5/111-113, 181 și 80, 178-179);

20) Doamne Lerui, Domn din ceriu – Plopi, jud. Rîbnița, august 1943 (5/98-101, 178, 180);

21) Domnii Ler, Domn din ceruri – Caterinovca, jud. Rîbnița, iulie 1943 (5/64, 175-176) – invocație adevărind aflarea în *cer/ceruri* a divinității precreștine *Ler* (19, 20, 21);

22) Vo, Ler, 'om' și flori de măr – din Zozuleni, jud. Rîbnița, august 1943 (5/90, 178-179) și Tiraspol (5/164, 188);

23) Vo, Lear, 'om' [scris: *Volearom*] și flori de măr – Ofatinți, raionul Rîbnița, august 1964 (1);

24) Voi, Ler, 'um' și flori de măr – Caterinovca, jud. Rîbnița, iulie 1943 (5/65, 175-171) – invocație (22, 23, 24) certificînd relația zeului *Ler* cu *florile de măr* – constantă a invocațiilor de colinde românești (mitem). În satul Dobrianka, regiunea Kirovograd, spre exemplu, am cules în iunie 1970 colinde cu invocația *Florili dalbi di măr dulșii* (1).

Acestea sunt modalitățile (nu toate, ci cîte le-am detectat), 24 la număr, de folosire a numelui zeității străvechi, precreștine, *Ler* în colindele românilor din stînga Nistrului; colinde ale vestirii, pe la casele oamenilor, a începutului unui nou an solar, a nașterii Crăciunului mic (de după sfîrșirea Crăciunului bătrîn, an solar încheiat), acest *Ler* corespunzînd în vremurile de mai apoi, ale creștinismului, imaginii pruncului *Isus Christos*, a cărui dată de naștere a fost fixată de clericii creștini (Biblia nu spune nimic în acest sens) în ziua nașterii Soarelui-de-Neînvins, cînd îcepe a crește lumina (durata zilei) anului solar (cf. 11/XXXVII); în felul

acesta și creștinii mileniului trei, colindînd, cîntă/venerează nașterea lui Isus Christos, intonînd numele străvechiului zeu păgîn dintr-un mileniu de pînă la creștinism: Ler. (Cum am putea accepta părerea cercetătoarei Monica Brătulescu – autoare a unei monografii despre colinda românească – privind originea/obîrșia creștină a lui Ler! – 2/87).

Alte mitologisme în stînga Nistrului – Leul, Dulfa, Șarpele etc., cum se prezintă?

Leul ca personaj mitologic de colinde laice:

1) s-a lăudat că va paște secara, oarzele și grîiele moșiei lui Alimon; acela, aflînd, a căutat voinicul în stare să se lupte cu Leul (creație din Ghiderim, jud. Rîbnița, iulie 1943). *Voinicul*, unul care bea vin și rachiu, călare pe Murgu, înarmat arhaic-primitiv, cu pălăj (paloș), sulisoară (suliță scurtă) și bici de sîrmă, reușește să spintece „drept în două” căpățîna *Leului* (5/68-70, 176);

2) conform versiunii din Zozuleni – Rîbnița (august 1943), *Leul* se laudă că va paște țarina lui Alimon-împărat, acela alege un tînăr viteaz, care, încălecat pe Murgu, se duce la locul de dosire a *Leului* și îi cere, pînă în trei ori, să iasă din ascunziș; *Leul* ieșind, *voinicul* „căpșanu’ [căpucianul] i-o luat-u... / Alimon s-o bucurat-u” (5/88-90, 179);

3) în subiectul din Plopi – Rîbnița (august 1943) *Leul* se lăudase că va paște secara, oarzele și grîiele de pe moșia împăratului; *voinicul*, călare pe Murgu, înarmat cu suliță, pălaș, dar și sabie, descoperă *Leul* într-o chîniță (pivniță), unde „capu’ i-o luat-u, / ’N suliță l-o ’nsulițat-u / Și la ’mpăratu-o alergat-u”. Apropo de *Leul* în chîniță: „Paleozoologii au constatat prezența leului pe teritoriul cuaternar al României; leul de peșteră...” (20/519). Nu excludem deci rădăcinile imaginii mitologice a *Leului* din chîniță/pivniță (realmente: peșteră), în colindele din stînga Nistrului, ca trăgîndu-se din acea îndepărtată eră, caracterizată – amintim – prin apariția omului. (Nu este posibilă pătrunderea în colinda profană, cîntare străveche de cult, a imaginii leului de peșteră din cărțile populare medievale.)

Dulfa-Mare, mitologizare a delfinului Mării Negre, zicere populară coruptă pentru mai cunoscutul în folclor *Dulful-Mării* sau *Duhul-de-Mare* (vezi la Tudor Pamfile, Romulus Vulcănescu, Victor Kernbach – 18/319-320, 20/478, 16/162-163), este prezentă, ca făptură miraculoasă, nu asemenea ființelor marine, a peștilor, să zicem, ci ca pasăre cu măsele și penaj extraordinar de valoros, în o colindă laică din Ofatinți, sat pe malul stîng al Nistrului, în raionul Rîbnița, destul de departe de mare. Textul cules în august 1964 de la o bătrînă de 86 ani (!), arată că „*Dulfa-Mari* o eșit, / frunzișoare ruguma, / merișorili farma”; un voinic „arcu-n mîină și-o luat – / numai penili-i zbura”; acestuia-i reușește să capete (prindă) o pană de-a minunatei vietăți, pe care o duce împăratului; acela – bucurîndu-se foarte mult – „o dat fata dupa dînsu’ ” (1), pentru o pană de *Dulfă*. Prezența *Dulfului/Dulfei* „mai ales în colinde – observă V. Kernbach – atestă vechimea deosebită a acestui personaj” (16/163).

În parametrii gîndirii mitologice este concepută fabula colindei cu *jidovi*/uriași (despre aceștia: 19/526-532, 16/285) care luase cheile Raiului (alt mitonim – 16/483-484) întunecîndu-l. *Dumnezeu*, unul mitic (vezi 16/164-167), neputînd înlătura stricăciunile *jidovilor*-uriașilor, caută un voinic, îl înzestrează cu

putință mitologică de folosire a tunetelor și fulgerelor (asemenea lui Zeus din mitologia antică-preheladică a grecilor) acesta (*voinicul*), călare pe Murgu, echipat cu paloș, sulită și sabie, folosind fulgere și tunete, sperie pe *jidovi*, care leapădă cheile *Raiului*, iar *voinicul* „în rai le-o aruncat-u” și „Dumnădzău s-o bucurat-u”, dăruindu-l cu sceptru de judecător – „bățu’ de județ-u, / să judece lumea toată” (conform colindei culese în Plopi – Rîbnița, august 1943; vezi 5/93-96, 179). După altă variantă, *voinicul* îi ajunge pe *jidovii* tâlhari-fugari, îi nimicește, întoarce lui *Dumnezeu* cheile *Raiului*; *Dumnezeu* numindu-l judecător al întregii lumi – „să judeșe lumia toată”. Colinda e din satul Broșteni – Rîbnița, culeasă în august 1943 (5/107-109, 181).

Înregistrată 30 de ani mai apoi, în iunie 1974, satul Podrețovo, raionul Ananiev, de la Maria Bogatîi, de 74 ani, o colindă cu același subiect, arată că pentru a-i învinge pe *jidovi*, *Dumnezeu* i-a dat *voinicului* „tonurli și fuljerli”, pe care acesta „n mîna dreaptî le-o luat-u” și, descoperindu-i pe răufăcători, „di diparti i-o fuljariat-u / și’ mai di-aproapi i-o ditunat-u” (1).

Un mare număr de personaje mitologice malefice și, mai puține, benefice conțin descîntecele – „formule magice destinate să modifice o stare de lucruri sau starea unei ființe, cu ajutorul potențialului supranatural al vrăjitorului descîntător” (16/147). Într-un descîntec *Di Spăriet*, cules în Podrețovo, raionul Ananiev (iunie 1974), personajul malefic *Speriatul-cel-Mare* poate fi contracarat prin concursul beneficei *Maica-Domnului* și al descîntătoarei, aceasta suflînd vrăjitoarește într-un „boț de aur” (obiect magic); deoarece cuiva i s-a întîmplat (cum reiese din descîntec) să se întîlnească în drum „cu Spărietu-șeal-Mari”, pentru acel „pacient” descîntătoarea poruncește ocult: „Tași, nu plînji. / nu ti vâicara; / du-ti la [cutare vrăjitoare (cea care descîntă)] – / cu Maica-Domnului ț-a cînta, / ț-a discînta, / într-un boț di aur ț-a sufla, / sanatați ți ț-a da”.

Maleficele *Mîncătură-de-Pocitură* și *Mîncătură-de-Strîgăt*, personaje ale unui descîntec *Di Diochi*, de la aceeași informatoare, tot atunci, sunt blestemate cu atît de mare strășnicie, încît acelea trebuie să dispară ca total nimicite: „Nu ti ȋiara, / nu ti dizȋiara, / Mîncăturî-di-Poșiturî, / Mîncăturî-di-Strîgăt. / Sî chiaȋ [să piară], sî răschiaȋ / ca roua – di soarȋ, / ca spuma di marȋ” (1).

În altă formulă a descîntecului *Di Diochi* (aceeași sursă), cu ajutorul vorbelor și al acțiunii vrăjitoarești de suflare de către descîntător peste fruntea celui deocheat – maleficul *Diochi* urmează a fi distrus de beneficul *Duh-de-Maică-Botezat*: „Fuȋ, Diochȋ, / dintre ochȋ, / cȋ ti-ajiuȋ Duh-di-Maicȋ-Botizat / și ti-a sufla / și-ȋ crapa!”, duhul benefic transmițîndu-se „vindecător” odată cu suflarea vrăjitoarei. (Calitatea de botezat-creștinat a *Duhului* – o dovadă a conlucrării vrăjitoarei păgîne cu dogma creștină).

În micul spațiu de care dispunem, semnalăm s u m a r alte cîteva relice mitologice la românii din stînga Nistrului.

Șarpele – cu vorbire, comportament și obiceiuri asemănătoare omului, în o poveste cu *Fata și Șarpele*, din satul Abazovka al regiunii Nikolaev (Ucraina), situație proprie multor povești, basme, legende, a unor datini și tradiții; cultul șarpelui fiind cunoscut în mitologiile diferitelor popoare de pe glob (vezi 16/599, 20/521-525, 21/57-63).

Afară de cazul animistic al șarpelui acestor mitologii, o dovadă a viziunilor și mai vechi, animatistice, din stadiul prereligios timpuriu al omului primitiv, o ilustrează orația *Plugului*, culeasă în Ofatinți – Rîbnița, august 1964, în două versiuni – 1) de la un bărbat de 69 ani și 2) de la un băiat de 9 ani; *Grîul* (boabele-semințe) din aceste orații apare înțelegător și receptiv la vorbele plugarului, care, semănîndu-l, îi poruncește: 1) „Grîule, Grîule! / Fă-te nant cît casa, / verde ca mătasa, / des ca păretele!...” și 2) „Grîule, Grîule! / Cînd oi veni, / să fii copt-răscopt, / înalt cît casa, / verde ca mătasa!...” (1). „La lună, la săptămînă” *Grîul* așa și a fost.

Prevestitoare-cobitoare de nenorociri la casă poate fi *găina care cîntă* – ce ar fi de făcut cu asemenea pasăre domestică? Conform jurisdicției mitologice, „Cînd cîntă găina, măsură cu dînsa, di la chișioru mesî – la prag; dacă-î chicî capu’ la prag, tai-o ș-o mîncîncî, da dacă-î chicî coada, tai-î coada și dă-î drumu’ ” (satul Podrețovo, raionul Ananiev) (1).

Rîul (Nistru). „Cînd rajî [vuieste] Nistru’, trebî s’ sî-neșî [înece] cariva (un băiet, o fetiță, unu marî). El cînd rajî, șerî cap di om” – ne-a spus moșul de 80 de ani Fiodor Crăciun din satul nistrean Pîrîta, raionul Dubăsari, august 1987 (1).

Norocul ca urmă a credinței în predestinarea divină – un cîntec liric din Ofatinți – Rîbnița, cules de la o bătrînă cu venerabila vîrstă de 95 ani, august 1964, Marina Beleca: „Draga mamîi, șiî cumintî, / cî *norocu’* nu sî vindî; / la crîșmî nu l-an băut, / nișî la tîrg nu l-am vîndut – / cu amar l-am pitrecut” (1).

Reminiscente de venerare a lunii și zorilor ca divinități astrale –

Luna, în informația despre un descîntec pentru dinți bolnavi, de la un bărbat, 76 ani, satul Șerbani, regiunea Nikolaev (Ucraina): „Iara discîntic di dinț – ti scoté la lunî, ti puné în genunchi și ti discînta moșu [!] di dinț vo cîtiva sărî, pîn’ îț treșé durerea” (1). Conform chestionarelor Hasdeu, „poporul, cînd este în împrejurări triste, se roagă chiar și la lună, zicînd: Sfîntă Lună, ajută-mi!”, așa cum „poporul o privește ca sfîntă” și „i se închină” (17/123, 124; despre Luna ca divinitate vezi și 12/418, 16/327-328);

Zorilă, în invocație de colindă: „*Zorilă, Zorilă*, zori dalbe de ziuă”, în satul Handrabura – Ananiev, de la un bătrîn de 87 ani (iunie 1974). Octavian Buhociu opinează despre „unitatea comportamentului românesc general cu credința în z o r i, în ziuă, în apropiata răsărire a soarelui... Dintre toate neamurile Europei – relevă eruditul etnolog – numai românii au o credință în auroră pe toate planurile și sub toate aspectele vieții individuale și sociale, după cum ne dezvăluie tradițiile și folclorul în genere” (3/38), inclusiv al românilor din stînga Nistrului.

* * *

În urma succintei-fugitivei expunerii, departe de a fi completă, a relictelor mitologice de pe latura estică a românimii, putem vorbi de conservarea și dăinuirea, peste secole și milenii, a imaginii zeilor solari Crăciun-bătrînul și Crăciun-pruncul (Ler), a unor divinități cerești-astrale ca Luna și Zorilă, a unor zei arhaici, spirite de lăcașe de factură sincretică, păgînă-creștină, cum ar fi Dumnezeu care nu este omnipotent, o Maica-Domnului, Duhul-de-Maică-Botezat, Raiul; a eroului arhetipal Voinicul, a monștrilor Leul, Dulfa-Mare, jidovii-uriașii; a răufăcătorilor invizibili: Deochiul, Speriatul-cel-Mare, Mîncătură-de-Pocitură,

Mîncătură-de-Strîgăt; a obiectelor mitico-magice (boț de aur, flori de măr), a posibilităților divine-miraculoase de care dispun grîul, găina, șarpele, rîul (Nistru); a posibilității cuiva de a dispune divin de tunete și fulgere, de noroc-șansă.

Dăinuirea imaginii relictelor semnalate pe o latură periferică, s-ar părea, de margine estică, a românimii, confirmă și susține adevărul prezenței masive, bogate, pe întreg spațiul fostei Dacii, a elementelor de cultură arhaică (9/162), adevăr documentat prin răspunsuri la chestionarele B. P. Hasdeu (17) și Nicolae Densușeanu (10), prin investigațiile mai recente ale cercetătorilor Maria Ioniță (14, 15) și Mihai Coman (6, 7, 8). Importanța faptului dat nu este mică, nu e de subapreciat, întrucît „puține sînt popoarele, azi, a căror conștiință istorică de mai multe secole să mai aibă încă vii și în circulație dinamică credințele ce le erau suflet și conștiință acum o mie sau două mii de ani, ca poporul nostru” (O. Buhociu, 3/6), al românilor.

Referințe bibliografice

1. *Arhiva Științifică Centrală a Academiei de Științe a Republicii Moldova*, fondul 19, inventar 63, materiale înregistrate pe bandă magnetică și transcrise pe hîrtie de Victor Cirimpei;
2. Monica Brătulescu, *Colinda românească*, București, Editura Minerva, 1981;
3. Octavian Buhociu, *Folclorul de iarnă, Ziorile și poezia păstorească*, București, Editura Minerva, 1979;
4. *Chrestomatie română. Texte tipărite și manuscrise (sec. XVI-XIX), dialectale și populare cu o introducere, gramatică și un glosar româno-francez* de M. Gaster, vol. I, Leipzig, F. A. Brockhaus, București, Socec și C°, 1891;
5. *Colinde din Transnistria*, Ediția a II-a, întregită, Prefață de Traian Herseni, Cuvînt înainte, studiu introductiv, texte și melodii culese și notate de Constantin A. Ionescu, Postfață de Constantin Mohanu, Chișinău, „Știința”, 1994;
6. Mihai Coman, *Mitologie populară românească, I: viețuitoarele pămîntului și ale apei*, București, Editura Minerva, 1986;
7. Mihai Coman, *Mitologie populară românească, II: viețuitoarele văzduhului*, București, Editura Minerva, 1988;
8. Mihai Coman, *Sora Soarelui. Schițe pentru o frescă mitologică*, București, Editura Albatros, 1983;
9. Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghiz-han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980;
10. Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea: Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu*, București, Editura Minerva, 1976;
11. James George Frazer, *Creanga de aur*, Traducere ... de Octavian Nistor, București, Editura Minerva, 1980;
12. M. Gaster, *Literatura populară română*, București, Ig. Haimann, librar-editor, 1883;

13. Traian Herseni, *Colinde și obiceiuri de Crăciun. Cete de feciori din Țara Oltului (Făgăraș)*, Ediție, prefață și glosar de Nicolae Dunăre, București, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, 1997;
14. Maria Ioniță, *Cartea vîlvelor. Legende din Apuseni*, Cluj-Napoca, Dacia, 1982;
15. Maria Ioniță, *Drumul urieșilor. Basme, povești și legende din Apuseni*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986;
16. Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală. Mituri, divinități, religii*, București, Editura Albatros, 1995;
17. Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului. Din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, București, Editura Minerva, 1970;
18. Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români. Studiu etnografic*, Ediție și introducere de Iordan Datcu, București, Editura Saeculum I. O., 1997;
19. Lazăr Șăineanu, *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu, Prefață de Ovidiu Bîrlea, București, Editura Minerva, 1978;
20. Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Editura Academiei, 1985;
21. Иваничка Георгиева, *Българска народна митология*, София, Наука и Изкуство, 1983.

Maria Trofimov Despre manuscrisul culegerii lui Gh. V. Madan
Cântece de Codru

Vocația de a aduna cu cea mai mare dragoste și osârdie creația artistică a poporului a fost la Gheorghe V. Madan mai puternică decât cea de scriitor creator original, deși nu se pot nega și unele aptitudini în această privință. Se impune în special seria de schițe, amintiri interesante și instructive, adunate în mai multe culegeri. Și totuși Gheorghe V. Madan a adunat mai mult folclor, pentru că aceasta răspundea unei necesități lăuntrice de a păstra comoara de neprețuit a sufletului românilor din Basarabia, realizându-și în acest mod credința fermă în bogăția spiritului popular. El a cules, a transcris cu pasiune totul ce se referea la cântecul popular – în întreaga lui complexitate și varietate – al basarabenilor, îndurerați de toate nelegiuirile, nedreptățile ce li s-au făcut în curs de multe veacuri [1, p. 6].

Poetul Vasile Luțcan scria: „Folclorul e o comoară a sufletului domnului Gh. V. Madan și domnia sa e un informator tot așa de prețios pentru folcloriști cum sunt cei mai aleși cântăreți ai satelor noastre. Conținutul literar al cărților d-lui Gh. V. Madan izvorăște din folclor. Tradițiile din Trușeni, satul său de baștină, *Amintirile vremurilor de altădată*, *Toamna Chișinăului de altădată* nu sunt decât o redare literară bogată a tradițiilor noastre populare” [2, p. 180].

Cărțile lui Gh. Madan s-au bucurat de un larg ecou în presa vremii. Lipsite de meșteșugul și rafinamentul profesioniștilor de elită, cărțile rapsodului de la Trușeni

cuceresc prin spontaneitate, sinceritate, autenticitate – calități ce asigură acestor inspirate creații un loc de cinste în patrimoniul cultural al neamului nostru.

Poetul Ionică Ochișor, pseudonimul lui Vasile Luțcan, – contemporan al lui Gheorghe V. Madan – spunea că editarea într-o colecție prestigioasă „răsplătește pe un ales al plaiului natal, pe un moldovan sfătos și bun de glume, pe un zugrăvitor a ceea ce are sufletul moldovenesc mai frumos și mai înțelept. Limba curat românească cu mireasmă arhaică și construcția măiastră a creațiilor sunt o cheazășie a originalului și nemuritorului talent al lui Gh. V. Madan. Povestitorul iubește viața țăranilor din mijlocul cărora s-a ridicat. El cântă sufletul moldovenesc așa cum este. Zugrăvește frumusețea fantaziei țăărănești, naturală și prețioasă, așa cum țărănește din viața vie, plină de humor, de superstiții și datini. Gheorghe V. Madan este preocupat de sufletul țăranului și în multe din povestirile lui vrea cu orice preț să fie cât mai fidel mediului din care se inspiră. El a trăit o viață minunată, are talent și-i uns cu darul duiosiei sufletului cald, prietenesc” [3, p. 57 – 58].

De la Gh. V. Madan ne-a rămas și manuscrisul *Cântece de Codru*, cu prefața *Folcloristul Gh. V. Madan*, semnată de Vasile Luțcan. Până nu demult se credea că manuscrisul este pierdut. Însă el a fost păstrat de Ana Luțcan, nepoata prefațatorului. Ea l-a predat editurii *Prometeu* din Chișinău. În prezent dna Raisa Sochircă de la editură lucrează asupra lui și speră că în timpul apropiat va apărea în librăriile și bibliotecile noastre.

Manuscrisul are o istorie aparte care poate fi extrasă din *Prefață*: „Gh. V. Madan, bolnav fiind, se internase pentru o operație la spitalul din Chișinău. Fiind în lipsuri materiale, i-am acordat un ajutor în bani. Mi-a încredințat manuscrisul spre publicare mai târziu. Așa s-a făcut ca folcloristul Gh. V. Madan să nu se poată bucura încă din timpul vieții de roadele activității sale folcloristice” [4, p. 1].

Culegerea este extrem de interesantă, valoroasă. Ea ar putea fi editată așa cum este în prezent, însă ar fi mai bine dacă ar lucra un folclorist asupra ei, înaintea publicării. Cred că ar trebui de schimbat titlul culegerii, pentru că nu corespunde întru totul cu conținutul ei. În afară de aceasta, lucrarea nu conține numai *cântece*, dar și *strigături*, *descântece*, *bocete*, *orații* (*la Crăciun*, *Anul Nou*, *nuntă*), *proverbe* și *zicători*, *scrisori de pe front* etc.

Compartimentul *Cântece de stea*, *de Irozi* și *colinde de Crăciun*, *Anul Nou* și *Bobotează* este cam încurcat și nu ar fi de dorit publicarea lui în așa mod. *Florile dalbe* se cântă, de obicei, la *Crăciun*, însă în manuscris ea apare cu mențiunea „colindă în seara spre *Bobotează*”. Începutul este specific pentru toate colindele:

Sculați, sculați, boieri mari,
Și sculați și vă spălați,
La icoane vă-nchinați
Și sculați și slugile,
S-aprindă făcliile,
Să măture curțile,
Să descuie porțile... [5, textul 1, p. 73].

La finele textului însă citim niște versuri, care pot fi auzite, în general, doar în ziua de *Bobotează*, pentru că atunci se umbla cu *Chiraleisa*:

Câte paie pe casă,
Atâția galbeni pe masă!
Câți cărbuni în cuptor,
Atâția copii pe cuptor!
Chereleisa Doamne!
(și gazda răspunde)
Să trăiți,
Să mai chereleisiți! [5, textul 1, p. 73].

La noi în Basarabia *Plugușorul* sau *Hăitura* se declamă la *Anul Nou* și această orăție nu poate fi numită colindă. Gh. V. Madan numea *Plugușorul* – *colindă de copii la Crăciun*:

Hăis, plugu cu doisprezece boi,
La coadă codălghei, la coarne bourei – hăi,
Păziți cu sămânța, că se usucă brăzdița – hăi,
Păziți cu colacu, că sar boii pragu – hăi,
Păziți cu covrigu, că mă strânge frigu – hăi... [5, textul 3, p. 74].

Cântecele populare din această ediție reprezintă în cea mai mare parte folclorul românesc al basarabenilor din secolul trecut. Savantul a prezentat cântecele fără titlu, deși unele, foarte puține, au denumire: *cântec ostășesc*, *cântecul lui Potemchin*, *Toanta* – ultimul conține versuri de glumă despre însurătoare:

Frunză verdi iarbă lată,
Zaci toanta mea pi vatră,
Cu capul cât o poiată,
Bat-o Dumnezeu s-o bată.
Aseară la lumânari
Îmi părea toanta o floari;
Dimineața m-am sculat
Și, după ce m-am spălat,
M-am uitat la dânsa-n pat
Mă mir că nu m-a mâncat [5, textul 54, p. 62].

Textele din manuscrisul *Cântece de Codru* au fost înregistrate din localitățile: Trușeni (munic. Chișinău), Mândrești (Telenești), Boșcana (Criuleni), Mereni (Anenii Noi), Văsieni (Ialoveni), Sadova (Călărași), Căpriană (Strășeni), Ulmu (Ialoveni), Hâjdieni (Orhei) ș. a. Informatorii lui Gh. Madan erau oameni în vârstă, țărani sau lăutari vestiți prin satele Basarabiei, soldații veniți de pe front. El a înregistrat tot ce a găsit și i s-a părut de valoare la informatorii săi.

Folclorul cules de Gh. V. Madan „este o enciclopedie poetică a vieții oamenilor de la țară, o expresie a gândurilor, sentimentelor, năzuințelor lor în diferite momente de dezvoltare a societății” [4, p. 3]. Sunt sigură că atât cercetătorii, cât și iubitorii de literatură populară vor primi cu mare interes această comoară, ce va vedea pentru prima dată lumina tiparului. Literatura noastră se va mândri cu moștenirea literară ce ne-a lăsat-o folcloristul Gh. V. Madan.

Referințe bibliografice

1. Corlăteanu Nicolae, *Rapsod al plaiurilor basarabene* // Vocea poporului, 1992, 12 Mai.
2. Luțcan Vasile, *Folcloristul Gheorghe V. Madan* // Basarabia, 1993, nr. 11–12.
3. Ochișor Ionică, „*Răsunete din Basarabia*” de Gheorghe V. Madan // Viața Basarabiei, 1936, nr. 3–4.
4. Luțcan Vasile, Prefața *Folcloristul Gh. V. Madan*. Manuscris.
5. Madan Gheorghe, *Cântece de Codru* și alte texte de creație populară basarabească culese în județele Bălți, Lăpușna, Orhei și din alte locuri în anii 1927 – 1936. Manuscris.

pro didactica

Ala Șchiopu Lectura: cât, când, pentru ce?

Cert este faptul că despre rolul formativ al lecturii s-a scris și se va scrie foarte mult, deoarece acesta a devenit un obiectiv-prim curricular. După un sondaj făcut în anii 80 – 90 s-a dovedit că a scăzut brusc interesul pentru lectură, a apărut așa-zisa „criză de lectură”, ce persistă și până-n zilele noastre. Cauza fiind invazia Internetului în lumea actuală și apariția diverselor companii TV [3, p. 24].

Lectura elevului se desfășoară, în mod obișnuit, sub îndrumarea cadrului didactic.

Scopul principal al activităților de lectură este dezvoltarea gustului pentru citit cărui i se adaugă și alte deziderate: stimularea pentru cunoașterea realității sporirea volumului de informații, îmbogățirea vieții sufletești, cultivarea unor trăsături morale pozitive etc. [1, p. 222].

Se pune întrebarea: *cât, când, pentru ce?*

Rolul lecturii – ca activitate intelectuală – contribuie la dezvoltarea personalității elevilor din mai multe puncte de vedere:

- a. *Sub aspect cognitiv*: le îmbogățește orizontul de cultură, mișcându-i pe verticale temporale și orizontale spațiale distincte, prezentându-le evenimente din existența universului, a comunităților umane și a indivizilor.
- b. *Sub aspect educativ*: le oferă exemple de conduită morală superioară, le prezintă cazuri de comportamente care-i îndeamnă la reflexii, pentru a distinge binele de rău și a urma binele.
- c. *Sub aspect formativ*: le dezvoltă gândirea, imaginația, capacitatea de comunicare [4, p. 3].

Ca să răspundem la întrebarea *cât*, trebuie de luat în considerație principiile didactice, adică de la simplu la compus, cunoscut la necunoscut, principiul accesibilității, particularităților de vârstă, nivelul de pregătire al clasei: al gândirii, al limbajului, al trăirilor psihice, al imaginației etc.

Se pune întrebarea *când* trebuie început să fie dezvoltat gustul pentru citit. Sunt nenumărate mărturiile oamenilor de cultură care relatează impactul extraordinar pe care l-au avut asupra lor lecturile la vârsta copilăriei. Astfel sub influența cărților citite, copiii își imaginau că sunt participanți activi ai acțiunilor cărții.

Încă de la vârsta preșcolară, înainte de a învăța a citi, copilul trebuie familiarizat cu lectura. Ca apoi, fiind la treapta gimnazială să apară interesul de a citi cu nesăț acele cărți pe care doar le-a ascultat.

Iată mărturisirea lui M. Eliade din vremea când frecventa cursurile școlii de pe strada Mântuleasa din București: „*Îndeosebi, amintirea lecturii. Când aveam vreo zece ani, am început să citesc romane, romane polițiste, povestiri, în sfârșit, tot ce se citește la zece ani, chiar ceva mai mult, Alexandre Dumas, de exemplu, tradus românește*” [1, p. 222].

Lectura nu înseamnă numai cărți de beletristică. Începând cu vârsta de 10 - 12 ani, copiii se interesează de ceea ce a fost înainte și de ceea ce va fi, de expediții, de companii militare, de descoperiri, de spații exotice...

Ei sunt cointeresați pentru ceea ce este dincolo de apropiat și imediat le deschide perspective noi.

Aceasta se realizează prin intermediul diverselor forme de desfășurare a lecției de lectură: povestirea, jocul literar, medalionul literar, notițe, agende, fișe de lectură, ateliere de lectură, vizionarea unui spectacol de teatru sau a unui film, memorialistică, întâlniri cu scriitorii... [1, p. 223].

Spre exemplu *pentru ce* și cum ar trebui să fie folosite *notițele* sau *agendele de lectură*.

Într-un caietel aparte în timpul lecturii elevul își face anumite notițe, cum ar fi: autor, titlu, sistemul de personaje, caracterizarea personajelor, cronotopul, liniile de subiect, planurile... totodată, elevii pot să-și noteze gânduri înaripate ale autorilor, maxime, citate, care pot fi folosite ulterior.

Dacă ați face un experiment, ați observa că elevul care citește, având în față repere, indicații, scheme – înțeleg mai bine, mai profund, relaționează mai clar. Iar elevul care citește doar urmărind conținutul, are nevoie de 1 – 2 lecții pentru a clarifica lucrurile.

Rămâne profesorului să aleagă metoda și forma eficientă de desfășurare a lecției de lectură.

E important profesorul să nu aleagă ceea ce citește el, dar ceea ce citesc copiii. Printr-o anchetare a copiilor, am afla interesele, preocupările elevilor, ce citesc dincolo de manual, dezvoltând lectura extracurriculară.

Profesorul să procedeze ca mama lui Proust, adică să decupeze din stofa atâtor cărți costumul potrivit pentru elevul său, având mereu în minte că cele două dimensiuni ale acestui costum sunt imaginația și acțiunea. [1, p. 223]

Și atunci am putea să răspundem la întrebările: *cât, când, pentru ce?*

Referințe bibliografice

1. Corneliu Crăciun, *Metodica predării limbii și literaturii române în gimnaziu și liceu*, București 2004.
2. V. Goia, I. Drăgătoiu, *Metodica predării limbii și literaturii române*, București 2005.
3. Claudette Cornaire, Claude Germain, *Le point sur la lecture*, CLE International, 1999.
4. T. Cartaleanu, O. Cosovan, *Predarea limbii române în viziunea curriculumului de liceu*, Chișinău 2001.

Niculina Velea **Conversația euristică, model de descoperire a noilor cunoștințe**

„Este imposibil să-l înveți pe om ceva,
este posibil doar să-l ajuți să facă
pentru sine această descoperire”
Galileo Galilei

Conversația euristică (de la grecescul „heuriskein” – a afla, a descoperi), cunoscută sub denumirea de conversație socratică este o metodă bazată pe învățarea conștientă în vederea însușirii unor cunoștințe noi, folosind dialogul ce se desfășoară între profesor și studenți. „Știm, într-o anumită măsură, de la Socrate – susținea Jerome S. Bruner – că dialogul îi poate duce pe oameni la descoperirea unor lucruri de mare adâncime și înțelepciune” [2, p.30]. Socrate a folosit dialogul euristic ca un proces de descoperire a noului, a adevărului, un proces de creație, de „naștere” a cunoștințelor. Actuala tendință de intensificare a dialogului profesor-student face din conversația euristică una dintre cele mai active și eficiente modalități de instruire și educație. Metoda conversației socratice solicită inteligență productivă, spontaneitatea și curiozitatea, lăsând studenților mai multă libertate de căutare, de descoperire a adevărului.

Metoda conversației euristice poate fi folosită în vederea însușirii unor noi cunoștințe de către studenți respectând următoarele condiții [10, p.162]:

a) Când noile cunoștințe pot fi obținute de către studenți prin cercetarea unui material intuitiv ce se află în fața lor sau prin analiza unor exemple, a experienței și observațiilor lor anterioare,

b) Când noile cunoștințe pot fi obținute de către studenți din cunoștințe însușite anterior.

În funcție de modul în care este implicat procesul gândirii în asimilarea cunoștințelor se face distincția între conversația convergentă și conversația

divergentă. Conversația convergentă se bazează pe întrebări „reproductiv-cognitive” de tipul „Ce...?”, „Care este...?”, „Când...?”, „Cât...?”, etc. și vizează obținerea de la studenți a unui anumit răspuns, formulat în prealabil de către profesor. Conversația convergentă se bazează pe întrebări „productiv-cognitive” de tipul „De ce...?”, „Pentru ce...?”, „Dacă admitem ... ce se va întâmpla...?”, etc. și vizează analizarea de către studenți a mai multor variante de răspuns și deducerea de către studenți a noilor achiziții prin efort propriu.

Un moment important al conversației euristice îl constituie „debutul”, atunci când în fața studenților se pune o problemă semnificativă, clară, care să ofere posibilitatea acestora să anticipeze o structură globală a temei luate în studiu (a problemei de rezolvat), să determine o cercetare de o anumită amploare [3, p.117]. Explorarea euristică a problemei (sau situații, temei) implică elaborarea unui plan al demersurilor care studentul urmează să le întreprindă în datele problemei și care trebuie să-l conducă direct și economic la răspuns, la soluție. Activitatea cognitivă de tip euristic nu este univocă, pentru că studentul nu tinde să descopere formula care îi oferă cheia soluției, ci își construiește el însuși acest instrument prin reveniri și restructurări tactice. În procesul învățării euristice studentul selectează traseele de investigare a problemei pentru a descoperi calea care duce la soluție din mai multe alternative posibile. În activitatea de descoperire a soluțiilor, studentul utilizează pe plan mintal de indicii și repere, prin configurări, confruntări permanente între cunoștințele (datele) noi și informații, experiențe dobândite și verificate anterior.

Conversația euristică este o adevărată tehnică interogativă, deoarece valoarea conversației euristice depinde de măiestria profesorului în formularea și înlănțuirea întrebărilor. Rolul întrebării este de a interveni într-o situație de învățare, de a anticipa operațiile de efectuat prin trecerea de la o operație la alta, de a schimba direcția gândirii, de a stimula productivitatea gândirii, etc. Mai mult ca atât întrebarea supusă atenției și analizei întregului grup are funcția de a trezi curiozitatea studenților, trebuința de cunoaștere, de a ajuta studenții să prelucereze propriile cunoștințe pe care le posedă și să ajungă la noi structuri cognitive.

Structura de organizare a conversației euristice presupune selecționarea adecvată a întrebărilor, proiectate în cadrul unor exerciții intelectuale cu valoare de procedee didactice flexibile. Întrebările pot fi diferite: întrebări închise-deschise, întrebări care vizează cercetare – acțiune practică, întrebări-problemă – întrebări care vizează situații problemă, etc. Întrebările selecționate trebuie integrate în structura conversației euristice asigurând realizarea funcției sale specifice de activare a gândirii studentului în diferite circumstanțe didactice: descoperirea, problematizarea, sistematizarea, consolidarea, etc. [5, p.60].

Eficacitatea metodei conversației necesită conceperea și respectarea unor condiții ale întrebărilor, specifice dialogului euristic. Succesiunea întrebărilor trebuie minuțios și logic stabilită, deoarece întrebările au menirea să incite curiozitatea studenților, setea de cunoaștere, căutarea, sesizarea unor relații cauzale, să faciliteze alegerea, deciziile, deci să conducă efortul de învățare spre noi achiziții. *„Dialogul bine conceput și condus – susținea I. A. Comenius –*

trezește, înviorează și stimulează atenția, înlăturând plictiseala sporind astfel eficiența predării-învățării”[1, p.158].

Întrebările trebuie să satisfacă următoarele condiții:

- Întrebările să se refere la materia predată;
- Întrebările să fie precise din punct de vedere al conținutului, exprimate corect și simplu (vizând un singur răspuns);
- Întrebările să fie concise, scurte (ele sunt mai ușor reținute și imprimă un ritm mai viu conversației);
- Întrebările să se aleagă și să se formuleze cu grijă, fără improvizări, deoarece, cum se spune în mod curent, o întrebare bine formulată este pe jumătate rezolvată;
- Întrebările să fie adresate studenților într-o succesiune logică, după un plan (în alte cazuri, suita întrebărilor planificate poate fi întreruptă de unele întrebări adresate de către studenți în vederea unor explicații suplimentare);
- Să se introducă întrebări ajutătoare/suplimentare când se observă că studenții nu au suficient de clare unele idei, când răspunsul este eronat sau parțial;
- Întrebările trebuie gradate ca dificultate și exprimate în așa fel încât să fie ușor de înțeles;
- Întrebările să nu conțină răspunsul, să fie instructive și să nu ducă la răspunsuri monosilabice, de tipul: da sau nu;
- Între întrebare și răspuns să se lase suficient timp de gândire și elaborare;
- Întrebările să stimuleze gândirea și capacitatea de creativitate a studenților;
- Întrebările să fie formulate prin enunțuri variate, pentru a verifica gradul de înțelegere, flexibilitatea gândirii;
- Întrebările să lase libertate de manifestare spontaneității și inițiativei studenților în descoperirea căilor prin care se ajunge la noi cunoștințe;
- Întrebările să se adreseze întregului grup vizat, apoi se lasă timp necesar de gândire asupra răspunsului și se cere unui student să-l formuleze.

Apariția unei întrebări nu înseamnă necunoaștere. Prezența întrebării poate denota că ceva din ceea ce se caută este anunțat prin chiar punerea întrebării. „Fiecare căutare – spunea Heidegger – conține o însoțire precursoare care este ceva din ceea ce se caută” [6, p. 293]. Tehnicile interogative sunt eficiente în măsura în care studenții dispun de un volum de cunoștințe care să le permită dezbaterăa unei teme sau abordarea unui subiect [9, p.380].

În didactica modernă se vorbește despre diverse tipuri de întrebări în direcția căutării și explorării astfel încât să se ajungă la descoperirea de noi cunoștințe. După obiectivele urmărite se disting:

- Întrebări închise – întrebările presupun un singur răspuns. Răspunsul dat la fiecare întrebare, așteptat de către profesor, declanșează alte întrebări, până se ajunge la rezultatul final stabilit în prealabil, e.g. Cine este personajul principal?, Ce vârstă are?, Unde locuiește?;
- Întrebări deschise – care acordă studenților posibilitatea de a alege răspunsul corect din mai multe variante sau să apeleze la cunoștințele pe care le posedă, e.g.

Cum ați fi descris această întâmplare?, Ce puteți să-mi spuneți despre situația aceasta?;

- Întrebări stimulatori și exploratori – întrebările declanșează procesul de cunoaștere, răspunsurile fiind rezultatul căutărilor și explorărilor proprii, e.g. Cum credeți ce la făcut pe personaj să procedeze astfel?;

- Întrebări ipotetice – sunt utile în momentul analizării soluțiilor, pentru a se decela posibilele consecințe ale fiecărei soluții alese, e.g. Ce s-ar întâmpla dacă...?, Dar dacă...?, Dacă... atunci...?;

- Întrebări de explicare – cer explicarea unor principii, procese, fenomene, e.g. Din ce cauză...?, Care este motivul...?;

- Întrebări de comparare – stabilesc relații de asemănare sau deosebire, e.g. Prin ce se aseamănă...?, Explicați diferențele dintre...;

- Întrebări care vizează faptele – oferă informații obiective, e.g. Spuneți-mi când...?, Unde și când a avut loc evenimentul?;

- Întrebări care vizează opiniile – determină o interpretare subiectivă a situației, e.g. Ce părere aveți cu privire la...?

Fiecare tip de întrebare este importantă într-un moment sau altul în funcție de obiectivul stabilit. În cadrul conversației pot fi adresate doar unele dintre întrebări, deoarece altele sunt inadecvate: întrebări multiple (a întreba despre mai multe lucruri la un moment dat înseamnă a dezorienta studentul), întrebări care orientează răspunsul (conțin răspunsurile, nu ajută studentul să se clarifice), întrebări justificative (De ce...? sunt percepute ca un interogatoriu) [4, p.51].

Întrebarea este cu atât mai productivă cu cât solicită efortul de gândire. Ea trebuie să incite gândirea și s-o dirijeze pe calea descoperirii adevărului [8, p.268]. În raport cu efortul intelectul pe care-l provoacă, pot fi utilizate în activitatea didactică o varietate de tipuri de întrebări:

- Convergente – care îndeamnă la analize, sinteze, comparații, explicații, asociații de idei, interogări etc., e.g. Examinați contextul..., Ce puteți spune despre legătura între X și Y?;

- Divergente – ce conduc la o diversitate mai mare de răspunsuri prin manifestarea imaginației și a originalității, e.g. Caracterizați personajul, Indicați cât mai multe cuvinte-cheie pentru descrierea acestei situații;

- De evaluare – care solicită studenților să formuleze unele judecăți de valoare proprii, e.g. Ce este mai bun, drept, frumos, bine?, Care sunt calitățile profesorului ideal?;

- Anticipative – care permit studenților să intuiască, să deducă evoluția evenimentelor, e.g. Ce se va întâmpla în cazul în care manualele vor fi înlocuite prin computer?;

- Reproductive – ce fac apel la memorie, mnemotehnice, e.g. Ce este metaforă?, Cum definiți...?;

- Reproductiv-cognitive – ce activează prioritar capacitățile de redare a cunoștințelor în raport cu un model dat, e.g. Care sunt funcțiile unei limbi străine?;

- Productiv-cognitive – ce activează elaborări de cunoștințe, găsirea unor soluții, producerea unor argumente etc, e.g. Care este modalitatea de rezolvare a acestei probleme?, De ce soluția aceasta este cea mai reușită?

Alegerea tipurilor de întrebări depinde de obiectivele urmărite și de situațiile de învățare.

Pentru ca conversația euristică să contribuie la îndeplinirea sarcinilor instructiv-educative este necesar ca nu numai întrebările, ci și răspunsurile studenților să îndeplinească anumite condiții:

- Răspunsul să fie clar, corect și precis;
- Răspunsul să fie complet, adică să îndeplinească toate cerințele cuprinse în întrebare;
- Răspunsul să fie conștient, însoțit de explicații, argumentări;
- Răspunsul să fie dat individual, nu de tot grupul de studenți „în cor”, pentru a putea fi evaluat corect, și pentru a beneficia toți studenții de semnificațiile lor;
- Răspunsul studentului să nu fie întrerupt în timpul exprimării lui;
- Răspunsul să fie urmărit și apreciat obiectiv, subliniind corectitudine și completitudinea lui.

Inițiativa dialogului nu trebuie să aparțină numai profesorului; dimpotrivă, și studenții trebuie să fie obișnuiți să întrețină conversația euristică cu profesor și cu colegii lor. Pentru aceasta, studenții au nevoie de încurajare prin „sanționarea” pozitivă a răspunsurilor lor, prin confirmări, aprobări, reluarea unor idei, sublinierea a ceea ce au ele esențial, integrarea acestora ca puncte de sprijin în contextul orelor didactice etc. fără a omite criticile, dezaprobările și respingerile necesare, acolo unde este cazul [7, p.111].

Conceperea și folosirea cu măiestrie a conversației euristice pot spori forța capacităților intelectuale și eficiența actului didactic.

Referințe bibliografice

1. Bontaș, Ioan, *Pedagogie*, București, Editura All, ed. a V, 2001, 347 p.
2. Bruner, Jerome S., *Pentru o teorie a instruirii*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1970, 205 p.
3. Cerghit, Ioan, *Metode de învățământ*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1997, 272 p.
4. Cozărescu M, Cace C., Ștefan L., *Comunicare didactică. Teorie și aplicații*. București, Editura ASE, 2003, 152 p.
5. Cristea, Sorin, *Dicționar de pedagogie*, Chișinău, *Dicționar de pedagogie*, Grupul Editorial Litera, 2000, 398 p.
6. Cucuș, Constantin, *Pedagogie*, Iași, Polirom, ed. a II, 2002, 232 p.
7. Iucu, Romiță B., *Instruirea școlară: Perspective teoretice și aplicative*, Iași, Editura Polirom, 2001, 184 p.
8. Jinga, Ioan, Istrate, Elena, *Manual de pedagogie*, Editura All, București, 1998, 463 p.
9. Nicola, Ioan, *Tratat de pedagogie școlară*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996, 485 p.
10. Țărcovnicu, Victor, Popeangă, Vasile, *Pedagogia generală*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1972, 500 p.