

SUMAR:

DIMITRIE CANTEMIR 330 DE ANI DE LA NAȘTERE
SVETLANA KOROLEVSKI. *Înțeleptul* în dialog cu *Lumea* sau *Divanul* ca text modelator
VIORICA ZAHARIA-STAMATI. Dimitrie Cantemir văzut de Vlad Ioviță
VASILE PAVEL. D. Cantemir despre unitatea limbii vorbite în Muntenia, Moldova și Ardeal

AURELIU BUSUIOC LA 75 DE ANI
TIMOFEI ROȘCA. Modelul narcisiac în poezia lui Aureliu Busuioc
LUMINIȚA BUȘCĂNEANU. Singurătatea lui Radu

ELIZA BOTEZATU LA 65 DE ANI
MIHAIL DOLGAN. Eliza Botezatu, un critic erudit și un subtil exeget hermeneutic
DUMITRU MATCOVSCHI. Mă bucur
MIHAIL GHEORGHE CIBOTARU. Și gingașă, si plină de bărbăție, distinsa profesoară
ARHIP CIBOTARU. În grădina poeziei
LORETTA HANDRABURA. Eliza Botezatu – o existență apolinică
MARCEL BÂLICI. Drumul valorii spre demnitate
ANGELA SÂNGEREANU. Cu gândul la *Cheile artei*
TAMARA CRISTEI. Poemul în viziunea unui spirit poetic: criticul și cercetătorul literar Eliza Botezatu
VIORICA BOLOCAN. Eliza Botezatu între pasiune, vocație și artistizm
VERONICA POSTOLACHI. Cuvânt despre Doamna Profesoară
VIORICA GORAȘ-POSTICĂ. IRINA GANTEA. GALINA CIUBARĂ. Eliza Botezatu: La aniversară
VLAD CIUBUCCIU. ... Și o femeie din Moldova
ANA GHILAȘ. Plenitudinea afirmării în timp

TEORIE LITERARĂ
ANATOL GAVRILOV. LILIA DON. Un motiv dostoevskian în *Ciuleandra* lui Liviu Rebreanu
DORINA ROMAN. Tragicul realității și tragicul în literatură

POETICĂ
LUMINIȚA BUȘCĂNEANU. Stimulul cromatic în simbolism. Inima modernă
LUDMILA BÂLICI. Tipologie imagistică a eului liric în poezia șaizeciștilor – optzeciștilor
CAROLINA CĂRĂUȘ. Statutul regimului narativ liric
LUMINIȚA BUȘCĂNEANU. Starea de lumină. Corpul, punct de plecare

LITERATURĂ CONTEMPORANĂ
TIMOFEI ROȘCA. Sincronizări brâncușiene în poezia lui Anatol Codru
VIORICA ZAHARIA-STAMATI. Fantasticul în cotidian
NINA CORCINSCHI. Poetul publicist și publicistul poet

RECONSIDERĂRI
DUMITRIȚA SMOLNIȚCHI. Receptarea operei neculceene în epoca de la 1848: între document și imaginație
LILIA PORUBIN. Despre proza scurtă a lui Leon Donici

LITERATURĂ COMPARATĂ

MARIA MURSA. Aspecte ale ironiei voltairiene

ELENA PRUS. Arhetipurile reprezentării femeii franceze în secolul al XIX-lea

RAISA GANEA. Legende de lui G.A. Bécquer: Ambient formator

ELENA PRUS. ANDREI MURAHOVSKI. Destinul femeii franceze în romanul-foileton

TATIANA CIOCOI. Umberto Eco în contextul romanului postmodernist

CRISTINA GROSSU-CHIRIAC. Modele de receptare a mitului Medeei

OSOIANU ADRIAN. Privire de ansamblu asupra volumului *Aleph* de Jorge Luis Borges

EMILIA TARABURCĂ. Paradigma copil-matur în opera lui I. Radicov și I. Druță

DISOCIERI

SERGIU PAVLICENCU. O introducere critică în literatura comparată

VLAD CARAMAN. Deschideri către valori

DUMITRU APETRI. Gândirea pedagogică – indiciu al culturii

ARCA LUI NOE

PETRU BUTUC. O formă structurală specifică de exprimare a predicatului nominal angrenat

OCHEANUL ÎNTORS

ELENA CARTALEANU. Cronicile de curte din secolul XVI: protagoniști și eroi

Redactor-șef:

Alexandru Burlacu, **doctor habilitat în filologie**

Redactori-șefi adjuncți:

Tatiana Cartaleanu, **doctor în filologie**

Alina Ciobanu, **doctor în filologie**

Colegiul de redacție: Victoria Baraga, doctor în filologie, Alexandra Barbăneagră, doctor în filologie, Nicolae Bilețchi, doctor habilitat în filologie, membru corespondent al A.Ș.M., Eliza Botezatu, doctor în filologie, profesor universitar, Petru Butuc, doctor în filologie, Mihai Cimpoi, doctor habilitat în filologie, academician al A.Ș.M., Mihail Dolgan, doctor habilitat în filologie, membru corespondent al A.Ș.M., Loretta Handrabura, doctor în filologie, Vasile Pavel, doctor habilitat în filologie, profesor universitar, Liuba Petrencu, doctor în filologie, Timofei Roșca, doctor în filologie, Angela Sângereanu, doctor în filologie, Gabriela Topor, doctor în filologie

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@moldova.cc

Svetlana Korolevski

***Înțeleptul în dialog cu Lumea
sau Divanul ca text modelator***

*Din cuvinte bune să se facă fapte bune.
Dimitrie Cantemir*

Prin *Divanul sau gâlceava Înțeleptului cu Lumea sau giudețul Sufletului cu Trupul*, carte de teosofie și etică teologică, care apare la Iași, în vara anului 1698, în ediție bilingvă (greacă și română), Dimitrie Cantemir își legitimează intrarea în istoria literaturii române.

Este debutul, *întâia*, după propria-i mărturisire, *a osteninții mele răsădire și odrăslire*. Elaborat în doar șase luni, acest *mănunchiaș de flori neveștedzitoare* vine să ateste, prin gura unui tânăr de 25 de ani: *flori s-au deschis în pământul nostru* (în cheia antologiceii formule costiniene: *nasc și la Moldova oameni*).

De atunci încolo, această scriere a fost cercetată și valorificată de numeroși exegeți.

„*Divanul* este o *operă de gândire*, și sub acest raport interesează pe cercetătorii filosofiei noastre; *una din vechile opere de exprimare în limba română într-o formă artistică* – ceea ce îi justifică atenția filologiei și istoriografiei literare – și totodată *unul din izvoarele prețioase de informație asupra cunoștințelor variate ale cărturarilor români din secolul al XVII-lea și ale cititorilor lui*. El interesează, deci, în egală măsură, istoria culturii române vechi. Această întreită valoare a *Divanului* îi îndreptățește pentru totdeauna prețuirea iubitorilor de cultură și atenția cercetătorilor” [1, p. 93] – sublinia, generalizator, acad. Virgil Cândea, în prefața ediției critice publicată în 1974.

În ultimii ani figura și opera lui Dimitrie Cantemir revin, cu sporită măsură, în atenția mai tinerilor cercetători, care, incitați de coplesitorul spirit proteiform al Principelui cărturar, încearcă să decodifice, prin grila modernului, a unei abordări pluridisciplinare, însemnul acestor texte esențiale pentru cultura română [2].

“Tratat moral, pledoarie creștină, operă de compilație, cu o expresivitate literară involuntară (după unii), deliberată (după alții), este *Divanul* doar un efect, doar orgoliu, în dorința de afirmare? – se întreabă timișoreanca Adriana Babeți – sau strategie politică și culturală capabilă să transforme o apariție editorială într-un atestat al puterii? Pură vanitate de tânăr debutant sau încredere – de scriitor autentic – în *capacitatea literaturii de a ordona și supune* o lume făcută din cuvinte, printr-o bine meșteșugită artă, din moment ce lumea reală nu se lasă dominată prin forță politică? Poate ceva din toate acestea. Important e că textul apare, că e tipărit într-un tiraj (repede epuizat), că apoi el continuă să se multiplice prin copii manuscrise (integrale sau prelucrate) și că va fi reeditat, periodic, în ambele versiuni” [3, p. VI].

O anume incompatibilitate, sesizată și de alți cercetători, între temperamentul extrovertit al autorului, om de lume, *slovednic* (N. Costin), iubitor de petreceri, „tuturor ușă deschisă și nemărețu, de voroviia cu toți copiii”, zice Ion Neculce [4, p. 516], și ponderata cuminenie a gândului ce străbate paginile acestei scrieri incită,

lasă deschisă interpretarea acestui text neordinar, aliaj specific format la confluența culturii vechi greco-latine cu gândirea religioasă creștină.

Intitulat *divan*, după uzanța arabo-persană (cuvânt intrat, prin arabă și turcă, în limbile europene) cartea lui Cantemir continuă discursul cultural, accentuat moralizator al ultimelor decenii din secolul al XVII-lea (Să ne amintim, în acest sens, de opera lui Miron și Nicolae Costin, Dosoftei sau Antim Ivireanul). Disputele medievale între suflet și trup, între om și lume, între natură și conștiință le regăsim aici, reînnodate într-o complicată sinteză de surse și atitudini.

Structurată în trei cărți (Cartea I-a, dialogul între Înțelept și Lume; Cartea a II-a, tratat moral meditativ asupra vieții, a naturii umane, a traiului în societate; Cartea a III-a, despre virtuți, care, se știe, este o traducere a celor 77 de învățături (ponturi) din *Stimuli virtutum ac fraena peccatorum* a umanistului polonez Andrea Wissowatius, după cum demonstrează convingător Petru Vaida), scrierea lui Cantemir atestă talentul său retoric, textul erupând într-o multitudine de replici și figuri retorice, adevărată coloană de sprijin a alocuției (ironii, comparații, metafore, imprecășii, antiteze etc.). Fondul didactic sapiențial al cărții (zeci de sentenții, pilde, imagini, adunate din tot atâtea texte și surse fundamentale, cele mai multe fiind din Biblie, și înglobate în acest demers moralizator) explică larga audiență și nenumăratele copii manuscrise răspândite în toate provinciile românești [1, p. 77 și urm.], circulând în variante separate sau în miscelane de cuprins religios și laic. Cu deosebire „gustată” era Cartea I-a, grație dialogului viu.

Cartea este un îndemn la cunoaștere de sine a omului (*Cunoaște-te pe tine*, mai întâi, insistă autorul, pe urmele lui Tales filosoful; Cunoaște-te pe tine și vei cunoaște Universul Zeilor – stătea scris pe frontispiciul din Delphi) și, implicit, la perfecțiune. Intenția modelatoare este astfel evidentă. Textul relevă o permanentă explicitare, ea venind, credem, din modul în care autorul înțelege să facă auzite conotațiile mesajului său. Dăruit imaginativ, însă, Cantemir depășește restricțiile pur didactice, opera sa trădând neașteptate scilipiri expresive, dovezi de inițiativă compozițională a textului. Întreaga construcție trebuie privită ca un exercițiu exegetic, pasiunea lui, dialectică, atemporală și pură, impulsionând elocința [5, p. 26].

Imaginea celor trei mese și a paharelor care se află pe ele: paharul vieții și al morții (întâlnite și în literatura populară ca pahare sau ulcioare cu apă vie și apă moartă [6, p. 40-42], reprezintă un motiv favorit al vechii literaturi creștine orientale) invită cititorul să guste pe rând din bucate ajutat de pahare, (dar, atenție! unul din ele conține otravă) și să converseze cu sine însuși, lăsându-se în voia gândului (veche alegorie a cunoașterii prin mâncarea de alimente simbolice: poame, pâine, vin), unde trupul se ceartă cu mintea. Gâlceava aceasta aduce atâtea argumente în scenă, încât, la un moment dat, *Lumea* exclamă: de când mă cert cu tine, mintea mea parcă ar fi intrat în labirintul cretan. Imaginea ne sugerează o lume a tensiunilor, a contrastelor, o lume în continuă schimbare, în care se desfășoară ritmic anotimpurile și vârstele omului, creșterile și descreșterile. Soluția *Înțeleptului* recomandă atitudinea clasică a moralei creștine. *Lumea*, pornește și ea, aparent, de la aceleași premise creștine, ajunge, însă, la o concluzie radical opusă. Purtătoare de cuvânt a omului obișnuit, ea oferă bogăție, bucurie, putere. De ce nu am profita de ele? Pentru că sunt trecătoare,

cum spune *Înțeleptul*? Dar ce este veșnic? Sufletul omului sau viața de dincolo? Există o asemenea Viață? – se întreabă *Lumea*. Dar cine au vădzut duhul omului suindu-să în sus?

„Încă îmi spui, că la sfârșitul veacului acestuia va fi așé și așé și tu nu numai cele de la sfârșitul veacului, ce nice mâine, nice mai apoi ce va fi și ce să va lucra nu poți a ști. Iată dară că tu, cu această minte purtându-te și cu această socotială slujindu-te, mintea ta iaste în vânt și socoteala în nuori, de vreme ce toată nedejdea și toată credința ta în cele viitoare și-n cele fiitoare pui” [7, p. 42]. *Lumea* recomandă omului ca a șaptea parte din viață să o dea desfătării: bea, mănâncă, te desfătiadză, te dezmiardă și te veselește, ca și tu din munca și din truda mânilor tale să cunoști dulceață. Ademenitoare aceste pofte lumești, dar ele, aidoma sirenelor, pre om adormindu-l, îl îneacă, avertizează *Înțeleptul*: „acest suptire și de mulți oameni necunoscut meșterșug, de la sirine (acestora moldovenii „fête de mare” le dzic) l-ai luat; carile, cu ale sale frumoase, cuvioasă și mângăioase viersuri, pre săracii de corăbiiari nebunindu-i îi adormu, și așé – precum spune fabula – eale în corabie sărind, îi îmbrățășadză și în fundul luciului mării afundându-i îi coboară și fără veste îi îniacă [7, p. 37], – această fabulă în fabulă, invocare, pe cât de instructivă, pe atât de pitorească, prefigurează, de fapt, povestirea ca ieșire din timp, literatura ca artă. Dialogul dintre *Înțelept* și *Lume*, remarcă și Nicolae Manolescu, este un „adevărat poem oratoric, ritmat și rimat, glumeț și patetic, concis și luxuriant, furtunos și calm, impregnat de un enorm suflu liric în toată împletitura lui de întrebări și răspunsuri” [8, p. 75].

După ce expune două atitudini, care formează substanța dilemei centrale a omului din vremea sa, ca și din toate timpurile, de altfel, autorul adoptă o soluție de mijloc, pentru că *de tot de această lume a te lepăda greu ți să pare, iar omul trebuie să ajungă ca și oamenilor și lui Dumnezeu să fie plăcut*.

Nu celea ce trupul vede, zice *Înțeleptul*, iar prin el Cantemir, ce celea ce sufletul privește, acelora nedejduiește. Iară *fiii veacului acestuia* acéle ce numai cu ochiul trupului privesc, acelea cunosc și cunoscători să fie li se pare, iar cele viitoare ei le socotesc ca inexistente și tăgăduiesc că ar putea să fie cândva. *Înțeleptul* afirmă, în fața pretenției de a reduce viața umană la imediat și efemer, la obligația cotidiană și la iluzia oferită de mirajul clipei, că omul nu trăiește de azi pe mâine.

Viziunea împăcării, a unei concilierii între *Înțelept* și *Lume*, între suflet și trup, prin cântarea virtuții, o aflăm în Cartea a III-a, în care se insistă asupra practicării virtuții, din convingere și nu din ascultare sau teamă, se sugerează căutarea unei soluții morale, care, garantând viața de apoi, să nu impună pierderea celei de acum.

Exemplificatoare în acest sens este pilda lui Alexandru cel Mare (otrăvit, precum la *Istoriia* lui scrie, de o slugă a sa) pe care Cantemir o întărește prin cuvântul cărții sfinte: „Vădzui slujile pe cai și domnii îmblând pe gios ca slujile”, concluzionând prin înțelepciunea populară: „Pre fier rugina îl topește, pe elefant sau, precum să dzice, pre fil șoarecile îl omoară” [7, p. 67]. De aceea, important este ca nu prin răutăți, ci prin virtuți să-ți rămână vestit numele după moarte.

În același timp, intimitatea omului va fi asigurată nu prin fuga de societate, ci tocmai prin implicarea în această societate, armonia realizându-se *în trei chipuri și în*

trei faze: prin împăcarea omului cu sine însuși, apoi a oamenilor între ei, în sfârșit, prin împăcarea cu Dumnezeu. Zice *Înțeleptul*: „De vreme ce pre numele a marelui și celui dintre nalturi Dumnedzău, m-ai giurat cu această a ta, în *Lavirinth*a Critului întrată minte, la o cale și la o ieșire să o scoți, foarte bucuros și într-adevăr spune-ți-voiu și nu te voiu amăgi. Tu ești plasma și zidirea a vécinicului împărat și înfrâmsetată în toate podoabele tale (căci Dumnădzău ceva grozav și neplăcut nu face) prin vreme a șese dzile deplin într-adevăr isprăvită” [7, p. 50].

Model al „lumii mici”, superbă creație divină, „lumea mare” are în propriile-i structuri uneltele eliberării. Acestea sunt în relație, evident, cu virtuțile (teologale) ce pot mântui „microcosmosul”: „Și pre tine *lume mare*” te chiamă, pildă și tipos a „*lumii mici*”, adecă a omului, și toate podoabele, și cele ce sînt în om [spre tine] să pot tâlcui. Dzac dară: întâi în tine iaste lumină, carea la om iaste credința; la tine întăritură, adecă ceriul, carea la om iaste nedejdea; la tine sînt apele diasupra carele sînt la om de la Dumnădzău lăsate grije; apele dedesupt sint carile din trup născătoare dodeiale. În tine iaste pămînt, la om trup...” [7, p. 50]. Trupul – lumii, iară sufletul ceriului să potrivește: sferă iaste bărbatul deplin, carile precum sfera între doaa poluri, așe él între doaa țenchiuri, între naștere și moarte, cu nepărăsite clătiri, mutări și griji, iaste supus” [7, p. 104]. Lumea mică, cu toate ale ei trecătoare și putrezitoare, în netrecătoare și pururea trăitoare a le preface poate doar prin credință.

Accentele *Odei în metru antic* (Nu credeam să-nvăț a muri vreodată) le aflăm prefigurate în stihurile inserate de D. Cantemir în Cartea a III-a:

*Mort să viețuiaști, viu îți trebuie a muri,
Deprinde-te dară până a nu muri, a muri.*

Viețuiaște ca și cum în ceasul de moarte ai vrea să viețuiaști [7, p. 143]. Învăță a trăi, ne sugerează Cantemir, iar ca să poți drept a trăi, învață a muri, adică prețuiește viața ce ți-a fost dată și fructific-o la maximum. Această dramatizare a viziunii amplifică implicațiile logice spre care îndreaptă textul. Constituit din imagini care reflectă aspirații majore și nu proiectări ale unor stări sufletești legate de conjunctură, discursul lui Cantemir slujește dezbaterii, angajează.

Cuvîntul educă, edifică, modelează. Acest gând transpare din Cartea lui Cantemir și ni-l apropie, peste veacuri.

Referințe bibliografice:

1. D. Cantemir, *Divanul*. Ediție îngrijită, studiu introductiv și comentarii de Virgil Cîndea. Text grecesc de Maria Marinescu-Himu. București, 1974.
2. Vezi, în acest sens: A. Babeți, *Bătăliile pierdute. Dimitrie Cantemir. Strategii de lectură*, 1998; G. Mihăilescu, *Universul baroc al „Istoriei ieroglifice” – între retorică și imaginar*, București, 2002.
3. D. Cantemir, *Istoria Ieroglifică*, Ediție îngrijită de P. P. Panaitescu și I. Verdeș. Studiu introductiv de A. Babeți, București, 1977.
4. I. Neculce, *Opere. Letopisețul Țării Moldovei și o samă de cuvinte*. Ediție critică și studiu introductiv de Gabriel Ștrempel, București, 1982.
5. E. Negrici, *Antim Ivireanul. Logos și personalitate*, București, 1977.
6. L. Șăineanu, *Basmele române*. Ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu. Prefață

de Ovidiu Bârlea, București, 1978.

7. D. Cantemir, *Divanul sau gâlceava Înțeleptului cu Lumea sau giudețul Sufletului cu Trupul*. Text stabilit, traducerea versiunii grecești, comentarii și glosar de Virgil Căndea. Postfață și bibliografie de Alexandru Duțu, București, 1990.
8. N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, I. București, 1990.

Viorica Stamati-Zaharia | Dimitrie Cantemir văzut de Vlad Ioviță

În descendența lui Mihail Sadoveanu (din care se întrevăd, în stil, reminiscențe (in)voluntare), cu tendința expresă de a evoca și reabilita cumva figuri ale trecutului care ne așează printre cele mai civilizate popoare ale lumii, scriitorul, scenaristul și regizorul Vlad Ioviță se inspiră și din istorie.

La aniversarea tricentenarului nașterii remarcabilului om de cultură renașcentist, important scriitor și filozof, exponent de seamă al epocii sale, Dimitrie Cantemir, comanda sovietică de stat proiectează realizarea unui film sovieto-român. Proiectul filmului *Mușchetarul român* (scenariul căruia fusese publicat de către dramaturgul și regizorul Mihnea Gheorghiu în revista *Teatrul* în același an) nu a mai fost însă aprobat spre turnare din anumite motive ostile regimului ce țineau de adevărul istoric. În primul rând scenariul filmului debuta cu imaginea hărții României Mari, fapt ce a iritat până la refuz partea sovietică. Exemplul ce urmează este de asemenea elocvent în acest sens:

“**Mehmet:** O să-ți pese, dacă-ți mai pasă de neamul tău a cărui lege și libertate noi am respectat-o, când am avut principii buni și cinștiți. Noi din Țările Române n-am făcut niciodată pașalâc turcesc. Nu ?..

Cantemir: E-adevărat, așa e cinstit. Am plătit tributul ca și venețienii și voi ne-ați respectat hotarul, limba și legea. Deie Domnul s-o faceți în vecie...”[1, p. 27].

Refuzul colaborării sovieto-române a dus la realizarea unei pelicule sovietice moldovenești. Astfel Vlad Ioviță va scrie scenariul filmului *Dimitrie Cantemir* deși nuvela istorică *Dimitrie Vodă Cantemir*, publicată ulterior, se afla în manuscris înainte de 1973. Pentru acest film autorul, în opera căruia nu întâlnim măcar un chip de comunist, devine laureat al Premiului de Stat. Premiul acordat pentru “proslăvirea prieteniei de veacuri între popoare” obliga autorii să se țină foarte aproape de preceptele istoriografiei oficiale. Lui Vlad Ioviță i-a reușit să spună atât “cât a putut spune” afirmă criticul Alexandru Burlacu [2, 123].

Conștient de limitele impuse și de unele eșecuri ale nuvelei, într-un interviu acordat lui Mihai Cimpoi, Ioviță afirmă următoarele: ”Ca să vezi... personalitățile și evenimentele ne aleg pe noi, nu noi pe ele. E o opțiune inversă. Vreo douăzeci de ani m-am gândit să scriu despre Ioan Vodă cel Cumplit, care s-a răsculat împotriva turcilor în secolul al șaisprezecelea. Mai mulți ani m-am gândit la Ștefan cel Mare. Dar am scris despre... Cantemir”. Și mai departe “Comanda socială ți-o face viața înseși Apoi în *Dimitrie Cantemir* și-au aflat expresie multe din meditațiile mele și despre alte personalități istorice – despre Ioan Vodă cel Cumplit, despre istoria

noastră în genere”[3, p. 5]. Interesul pentru recitirea epică (și ecranizată) a istoriei mai îndepărtate răspunde probabil unei nevoi lăuntrice a autorului de reevaluare a trecutului ca mod de evaluare a prezentului, dar poate că este și o cale de acces la dialectica istoriei și un efect al tendinței de a fi în actualitate în chip esențial, adică prin confruntare, reflecție și onestitate.

În pofida regretabilei confesiuni Vlad Ioviță a reușit totuși să scrie o nuvelă bună, contrar multor altor scrieri din epocă ce au avut în centru figura acestei fascinante personalități a istoriei și culturii noastre. Pentru a se apropia de Cantemir a fost necesară o “înjosire” a personalității acestuia, așa cum afirmă autorul însuși în interviul citat. Ce a însemnat această “înjosire”? Ne-o explică însuși Ioviță: ”...Mi-am adus aminte de proverbul “Schimbarea domnilor – bucuria nebunilor”. Cine se bucura când a venit Cantemir la tron? Poporul nu putea bănuși că el a venit cu un tratat de alianță cu Petru cel Mare. M-am gândit la faptul că el a venit ca un domn obișnuit, ca un om ce suferă din cauza situației din țară. Cum se simțea el ca om în această situație?” [3, p. 5].

Scrierea nuvelei a necesitat o documentare minuțioasă din partea autorului, chiar dacă pe alocuri au fost depistate unele “procronisme și metacronisme” [4, p. 173] în raport cu faptul istoric brut. Vasile Badiu amintește în acest sens de situația de ostatic a lui Cantemir în scena de debut, de cea de abandonare a fiului său mai mare drept ostatic porții, de un episod similar luptei anticilor, un episod “de-a dreptul nejustificat”, afirmă Badiu. (Este vorba de îndreptarea unei cirezi de boi cu cozile aprinse împotriva dușmanului, tactică utilizată ultima dată de către Petru Șchiopu încă în secolul al șaisprezecelea). Asemenea exactități sunt puține în interiorul nuvelei, remarcabil rămânând simțul istoric al autorului precum și modernitatea viziunii asupra unor oameni și fapte de care îl despart secole.

Deși s-ar părea că trecutul nu poate fi zugrăvit decât la modul monumental, bizuindu-se pe o bună parte din adevăr, scriitorul își urmărește eroii și în mediul lor firesc, în ambianța lor naturală, potrivit condiției lor, reface cu anumite cunoștințe istorice unele fapte documentare. Linia de subiect a nuvelei constituind-o pregătirile lui Dimitrie Cantemir pentru eliberarea Moldovei de sub jugul turcesc cu ajutorul lui Petru I, țarul Rusiei și lupta de la Stănilești.

Dreptul la invenție al autorului este de asemenea exercitat pe larg în tablouri de epocă adecvate și lucrate după tradiție, în pagini cursive și atrăgătoare, puțin sentimentale pe alocuri. Este vorba de scenele idilei dintre căpitanul Dan Decusară și Rodica, fiica vornicului Iordache Ruset. (Ioviță afirmă că la baza acestor episoade a stat “o situație din *Balada Ghiță Cătănuță*: un haiduc merge cu mireasa sa la nuntă, în întâmpinare le iese un turc și între ei are loc un duel, pe parcursul căruia dușmanul îi cere mai întâi sabia și calul, apoi nevasta. Acesta, firește, refuză și învinge în luptă” [3, p. 5]).

Seva nuvelei e dată de arhaicitate, de sugestia vechimii. Vremuri îndepărtate colorează timpul povestirii. Cadrul și atmosfera sunt ale acelui timp, însă cel care scrie este un om al timpului său: deci nuvela trebuie citită din această dublă perspectivă. Nici personajele istorice nu rămân de aceea în mod exclusiv al timpului lor. Evocându-le istoria cunoscută, scriitorul descoperă sau le inventează existența

rămasă în umbră, mai puțin cercetată.

În *Dimitrie Vodă Cantemir* nu mai avem parte de o “documentație” abundentă specifică unui realism copios, nu mai suntem martorii unei descrieri minuțioase și îndelung etalată, nu mai asistăm la o dramă tratată potrivit unor reguli rigide. Nuvela se rezumă la regizarea, pe cât posibil imperceptibil lirică, a unor momente foarte scurte ale vieții. Derularea secvențelor acestor “nuvele în nuvelă” [4, p. 168] dezvăluie o știință a creării momentelor de suspans, ca și a transgresării materialului faptic într-un plan vizualizat. Condensarea acțiunii într-o succintă dramă a destinului, dar și a conștiinței, marchează neta influență a calităților regizorale ale autorului. Nuvela este alcătuită dintr-o succesiune de episoade perfect cinematografice ce surprind momente din timpul de dinaintea și din zilele domniei lui Dimitrie Cantemir.

Portretul lui Cantemir nu este prins în toată grandoarea și severitatea sa. Deși dilema hamletiană în aceste momente frământă întreg poporul, Vlad Ioviță stăruie asupra neliniștilor, stărilor interioare, psihologice ale personajului, dar nu va face o analiză minuțioasă a acestora. Se oprește mai ales asupra manifestărilor sale exterioare (prezentate unilateral pe alocuri). De exemplu, nu ni se spune nimic despre suferința interioară a lui Cantemir în momentul decapitării sârbului Iovan Mirici. În schimb, gesturile și mimica sa spun aproape totul:

“Iovan Mirici s-a descheiat la gât. Și-a scos cruciulița, s-a uitat la stânga, s-a uitat la dreapta. I-a pus cruciulița în palmă vecinului din dreapta. Acesta era beizadeaua Moldovei Dimitrie Cantemir.[...].

Iovan Mirici a pornit spre eșafod. A trecut prin coridorul de ieniceri. A urcat treptele de marmoră. Când călăul i-a pus laba pe umăr și a început să-i răsfrângă gulerul cămășii, Cantemir s-a uitat la cruciulița din palmă. Palma subțire și alungită îi tremura. Când călăul l-a doborât pe osândit în genunchi, Cantemir și-a încheștat pumnul.

Când văzduhul s-a cutremurat de urletele sălbatice ale ienicerilor, Cantemir și-a descheștat pumnul. Cruciuța de aur era însângerată...”.

Într-un alt loc autorul face apel la *etopoezie* (procedeu ce scoate în evidență structura psihică a personajului printr-o cuvântare / scrisoare a sa) pentru a-l prezenta pe Cantemir:

“ – Voi ziceți, boieri dumneavoastră, să dăm cetatea Sorociei, fiindcă turcii o vor? Și dacă mâine vor cere cetatea Hotinului, poimâine cetatea Neamțului, răspoimâine sufletul nostru? Să dăm tot ce ni se va cere? Norodul a zis nu! Și apără Soroca cu mâinile goale. Și eu zic nu! Și am s-o apăr cu armele...[...].

– Am chibzuit destul! –a strigat el, care nu strigase până acum la nimeni, niciodată. –Douăzeci și doi de ani cât am stat la Constantinopol, m-am gândit la asta. De când mă țin minte nu m-am gândit la altceva cu atâta dragoste, cu atâta foc, cu atâta chin. M-am prefăcut, m-am înjosit, am trecut prin mocirla umilințelor ca să ajung în scaunul aceste țări nenorocite și din el să vă spun vouă și norodului: – Sculați-vă! La arme!”.

Altundeva autorul apelează la caracterizarea indirectă a eroului, o caracterizare făcută de unul din adversari. Semnificativ în acest sens este scena vânătorii în care, în dialog cu Dimitrie Cantemir, Reis-efendi este fascinat de vasta cultură a

personajului:

– Ce ghiaur bun ești tu, Cantemir-beizadea! Ce duios cânti tu la tambur. Parcă nici n-ai fi ghiaur, Cantemir-bei, parcă ai fi turc!...

– Douăzeci de ani la Istanbul, Reis-efendi...

– Nu anii îl fac pe om om, Cantemir-bei. Ci înavușirea minții prin hărnicie. Poți să stai într-o țară străină toată viața și să nu știi nimic despre ea și obiceiurile ei. Uite eu, am stat în Persia șapte ani și... ce-am învățat? Câteva cuvinte și acelea deocheate. Tu n-ai văzut Persia niciodată, dar citești din Rudaki, Firdousi și Saadi pe de rost. Nici la franțoji n-ai fost, nici la moscali, nici la italieni. Dar și limbile lor le cunoști... Câte limbi știi tu, Cantemir-bei?

– Multe, a surâs Cantemir.

– Câte?

– Câte degete ai la mâini, Reis-efendi.

– Vai, ce harnic ești tu, Cantemir-bei! Și ce leneș sunt eu!...Vai, ce puturoși suntem noi toți, osmalâii, dacă am ajuns ca un ghiaur ca tine să ne scrie istoria, să ne tălmăcească coranul și să ne treacă muzica din tambur pre ieroglife.

Cantemir a surâs din nou.[...]"

Autorul a reușit să ilustreze prin intermediul personajelor de “epocă” anumite cazuri și să abordeze probleme mai generale, fiindcă umanitatea despre care scrie își pune sau trăia asemenea probleme. Grăitor este în acest sens episodul de mai sus.

Fiind o nuvelă cu motiv circular, secvența de debut este reluată în finalul operei: turcii continuă să decapiteze ostaticii pentru a-i învăța minte pe supuși, călăul îl apasă pe umăr cu laba-i pe Dan Decusară. Ostaticul însă îl lovește în cap cu cătușele. Prăbușirea călăului i-a încremenit pe turci. Apoi Decusară va fi ridicat în sulite. În sufletul său rămâne să dăinuie speranța eliberării pentru care plătește cu viața.

În cele mai bune pagini, stilul nuvelei denotă cumva o anume răceală “flaubertiană” în înfățișarea celor mai dramatice situații. Reacțiile “disperate” sunt înregistrate fără emoție. Patosul subiectului este trecut printr-o baie de luciditate. Epicul în sine îl interesează mai puțin pe autor. Îl utilizează mai ales ca modalitate în analiza psihologică. Vlad Ioviță vrea să ne arate că “istoria se oglindește în om, nu omul în istorie”. Acest fapt l-a ajutat pe autor “să pătrundă mai adânc în atmosfera epocii și s-o reflecte mai veridic”[5, p. 143] decât alți confrăți de condei. Tipul de realism al acestei narațiuni istorice ne dezvăluie în Vlad Ioviță un autor cu o viziune modernă neidealizantă lipsită de acea pânză a înduioșării. *Dimitrie Vodă Cantemir* ilustrează un câștig al lucidității, al bunului simț asupra patetismului retoric.

Referințe bibliografice:

1. Gheorghiu, Mihnea, *Mușchetarul român*, în *Teatrul*, 1976, nr. 6.
2. Burlacu, Alexandru, *Critica în labirint*, Chișinău, 1997.
3. Cimpoi, Mihai, *Opțiunea inversă*, în *Literatura și arta*, 1982, 28 octombrie.
4. Badiu, Vasile, *Din perspectiva actualității*, Chișinău, 1975.
5. Țurcanu, Andrei, *Sudibî, polnâie trevog*, în *Codri*, 1974, nr. 2.

Instruit în adolescență, la Iași, de eruditul dascăl grec Ieremia Cacavela, format intelectul prin continuarea studiilor la Academia Grecească a Patriarhiei din Constantinopol, înzestrat cu multiple calități intelectuale, Dimitrie Cantemir devine o personalitate celebră în epocă, scriitor și savant de talie mondială – istoric, orientalist, filosof, umanist, lăsând posterității remarcabile lucrări și în alte domenii: geografie, cartografie, etnografie, muzică, etc. Cunoștea limbile română, greacă, latină, turcă, arabă, persană, italiană, franceză, slavă veche, rusă.

Problema originii românilor și a unității lor de neam ocupă un loc însemnat în opera istorică și de cultură românească a lui D. Cantemir, mai ales în lucrările *Descrierea Moldovei* și în *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*, ambele scrise în limba latină. A arătat cu toată claritatea originea romană, proveniența comună și unitatea de neam a locuitorilor din Moldova, Muntenia și Ardeal. Cantemir nu opune între ei pe români și moldoveni.

Martor de nădejde în favoarea acestei concepții i-a servit eruditului voievod al Moldovei și originea latină a limbii române, pe care a numit-o „limba părințască”.

Dimitrie Cantemir a avut un sentiment cu totul deosebit față de limba maternă, de credințele și obiceiurile săteanului moldovean, pe care le-a cunoscut de mic.

Limba română constituie subiectul celui de-al IV-lea capitol – *Despre limba și graiul moldovenilor* – din partea a treia a *Descrierii Moldovei*.

D. Cantemir se referea mai întâi la chestiunea *originii* limbii române, problemă luată în dezbatere încă în secolul al XVII-lea de Grigore Ureche și Miron Costin. Cronicarul moldovean Grigore Ureche atrăgea atenția cititorului asupra unor apropieri etimologice între unele cuvinte românești și latine („de la rimleni, cele ce zicem latină, *pîine*, ei zic *panis*, *carne*, ei zic *caro*, *găină*, ei zic *galena*... și altele multe din limba latinească”), iar datorită contactului cu popoarele învecinate, avem și cuvinte de altă proveniență: „Asișderea și limba noastră din multe limbi iaste adunată și ne iaste amestecat graiul nostru cu al vecinilor de prin prejur, măcară că de la Rîm ne tragem...” [5, p.61]. Problema latinității limbii a fost tratată, mai pe larg, într-o lucrare a lui Miron Costin, redactată în limba polonă: *Cronica țărilor Moldovei și Munteniei*, păstrată într-un manuscris, în care Costin arată că „temeiul vorbirii este până astăzi din limba latină” [apud: 4, p.71].

Format, în mare măsură, și în baza lecturilor făcute din Dosoftei, Grigore Ureche, Miron Costin [2, p.3], D. Cantemir acceptă opinia exprimată și de alți cărturari precum că „...limba latinească iaste maica cea adevărată” a limbi române [1, p.186].

La grupul cuvintelor moștenite din latină sau împrumutate „de pe la alte limbi de prin prejur” se adaugă, susține, pe bună dreptate, Cantemir, elemente de origine daco-mezică.

Este foarte important să reținem ideea exprimată de Cantemir, cu aproape trei

secole în urmă, privind *unitatea* limbii române: „**Muntenii și ardelenii au tot o limbă cu moldovenii** (subl.- V.P.), numai cât le iaste vorba puțin mai groasă [= aspră]” : *giur, dumnezău, acmu, acela*, în loc de *jur, dumnezeu, acuma, ăla*” [*Ibidem*, p.190]. Deci, o singură limbă, având în vedere limba română, deși în textul cantemirean este utilizat deseori sintagma „limba moldovenească”.

Fraza de mai sus – „**Muntenii și ardelenii au tot o limbă cu moldovenii**” – spune totul despre unitatea limbii române vorbite în Moldova, Muntenia și Ardeal, de fapt, în tot spațiul geografic românesc.

Dar orice limbă este o unitate în diversitate. Fiind un bun cunoscător al graiului popular, D. Cantemir vorbește în același capitol al *Descrierii Moldovei* despre palatalizarea labialelor, fenomen specific graiului, după opinia lui Cantemir, femeilor moldovence: “Iară partea femeiască din Moldova are cu totul altă vorbă decât partea bărbătească, căci iale schimbă silava «bi» și «vi» în: «ghi», adecă: în loc de «bine» zic «ghine»; «vie» - «ghie». Și silava «pi» o schimbăm în «chi», precum: «pizma» - «chizmă»; «piatra» - «chiatră». Încă și un bărbat când să deprinde cu vorba aceasta, cu greu poate să se dezvețe și să vădește singur pe sine zicând că au șezut prea mult în brațele maică-sa; pentru aceea și ocărăsc ceialalți pre unii ca aceia, zicându-le «feciori de babă»” [*Ibidem*, p.189-190].

D. Cantemir concluzionează că limba moldovenilor, muntenilor și ardelenilor „are ale sale răspicări [= rostiri, dialectale] sau rosturi, ca și toate alte limbi”. Eruditul cărturar afirmă:

„Vorba cea mai împodobită iaste împrejurul Iașului...”, fiindcă oamenii „sînt mai aproape de curtea domnească.

Cei ce lăcuiesc la Nistru amestecă multe cuvinte leșești...

Și cei ce lăcuiesc în partea muntelui, despre Ardeal, obicinuiesc adeseori cuvinte ungurești.

Iară fălciiianii amestecă limba cu cea tătărească, și galațenii – cu cea grecească și cu cea turcească” [*Ibidem*, p.189].

Cărturarul moldovean avea astfel o concepție justă despre existența unor deosebiri dialectale în cadrul limbii române. De altfel, aceeași conștiință vie a deosebirilor de grai românesc de la o provincie la alta o avea și Simeon Ștefan, mitropolit al Ardealului. În „Predoslovie către cetitori” a *Noului testament*, tipărit la Bălgrad (Alba-Iulia), în 1648, Simeon Ștefan scria: „Aceasta încă vă rugăm să luați aminte că rumânii nu grăescu în toate țările într-un chip”. Este o afirmație justă, exprimată cu mai bine de două secole și jumătate înainte de constituirea științei dialectologice românești. Conștient de unitatea românilor din Transilvania, Țara Românească și Moldova, precum și de deosebirile dialectale existente, Simeon Ștefan exprimă, în mod categoric, necesitatea creării unei limbi literare unice [4, p.70].

Ultimul capitol – „Pentru slovele sau buchiile moldovenești” – al părții a treia din *Descrierea Moldovei* este dedicat literelor din alfabetul nostru și culturii scrise la

moldoveni. Cantemir avea convingerea că „mainainte de soborul de la Florenția avea moldovenii slove latinești, dupre pilda tuturor celorlalte noroade, a căror limbă încă iaste alcătuită din limba cea roman[iasc]ă” [1, p.191]. Cantemir dezaprobă fără vreo șovăială îndemnul mitropolitului Teoctist adresat domnitorului Alexandru cel Bun de a înlocui literele romane cu buchiile chirilice („ca nu numai pre oamenii cei ce avea cugete streine la credința pravoslavnică, ci încă și slovele latinești să le lipsească din țara sa și să priimească că în locul lor pre cele slovești. Și cu rîvna această prea mare și fără de vreme s-au făcut el urzitoriul cel dintîiu al vîrvăriei, întru care se află Moldova acum”) (Ibibem, p.191).

Descrierea Moldovei „face corp comun” cu opera de referință ***Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*** [3, p.75], versiunea latină terminată în 1717, iar cea românească (doar tomul I), redactată de însuși Cantemir între 1717 și 1722. De fapt, textul românesc, departe de a fi o simplă traducere a originalului latinesc, este o scriere cu mult mai completă. Această operă e și un prețios document de limbă română din a doua jumătate a secolului al XVII-le și din primele decenii ale secolului al XVIII-lea [vezi: 6].

Voi aminti aici doar titlul versiunii românești a ***Hronicului***, care sună în felul următor: ***Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor, întîi pre limba latinească izvodit, iară acumu pre limba românească scos cu truda și ostenința lui Dimitrie Cantemir***, Sanct Peterburg, anul 1725. Deci, „pre limba românească”!

În încheiere, subliniem actualitatea problemei dezbătute de D. Cantemir privind unitatea limbii române, savantul moldovean rămânând și astăzi pentru noi un consilier de cea mai mare încredere.

Referințe bibliografice:

1. D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*. Ediție întregită de Pavel Balmuș, Chișinău, 1988.
2. M. Cimpoi. *Dimitrie Cantemir și „lavrinthul” baroc*, în „Revistă de lingvistică și știință literară”, 2003, nr.1-2.
3. A. Eșanu, *Descriptio Moldaviae în cultura europeană*, în *Limba română*, 2003, nr.1.
4. Al. Rosetti, B. Cazacu. *Istoria limbii române literare*, I, București, 1961.
5. G. Ureche. *Letopisețul Țării Moldovei*. Studiu introductiv de E. Russev, Chișinău, 1971.
6. Tamara Ursu. *Limba Hronicului lui Dimitrie Cantemir*, Chișinău, 1973.

Sesizată din perspectiva timpului și a climatului literar în care a apărut, s-a format și a evoluat, poezia lui Aureliu Busuioc este una emancipată, restrânsă în lumea propriului eu, dar răvășitoare, totodată, prin discreția ei. Ea nu s-a structurat programatic pe potriva unor modele paradigmaticice și nici s-a supus orbește unor principii dogmatice, impuse de ideologia oficială, așa cum s-a întâmplat cu alți condeieri din diferite generații. Poate din contra: a parodiat aceste principii ori și-a parodiat propria-i prezență în acest climat; nu numai în lirică, dar și în proză.

Aureliu Busuioc nu este un poet al hazardului; îl caracterizează, mai degrabă, vigoarea ispititoare a spiritului. Spontaneitatea e permisă în măsura în care o cere gestul. Criticul Mihai Cimpoi vedea în *Semnificația gestului liric* – titlul studiului consacrat disocierii formulei poetice a lui Aureliu Busuioc – o reabilitare (sau o îndreptățire) a discreției acestei lirice, a tonurilor elegiace, a motivelor de tristețe și nostalgie (din care cauză poezia era acuzată de “desuetudine”), pentru că, menționa exegetul, “Poetul nu poate fi acuzat că prezintă deschis, fără rezerve, datele sale temperamentale” [1, p. 174]. Însă, cum ne vom putea convinge la analiza acestei poezii, “deschiderea fără rezerve a datelor sale temperamentale” avea și un alt rol sau rost strategic. Efectul acestei poezii nu se reduce numai la “vibrarea intensă la aspectele realității” sau la “efuziunile lirice”, care, într-un fel, erau un mijloc de abateră de la “comandamentele sociale”. Ele continuă în enigmele eului poetic.

Revenind astăzi asupra acestei formule poetice, observăm că gestul poetic avea și alte “semnificații”. Să nu uităm că poetul Aureliu Busuioc își desfășura activitatea poetică, din plin, în anii '60-70. Într-un fel sau altul, aerul postmodern, sau cel modernist, interbelic, reactualizat, răzbătea și în spațiul interrivenan. Confesiunea de tip romantic ceda tot mai mult prezențe spirituale – fapt ilustrat și de ceilalți poeți de generație: V. Teleucă, P. Mihnea, I. Vatamanu, N. Stănescu, M. Sorescu ș.a.

Aureliu Busuioc nu putea să nu intuiască pulsațiile timpului postsimbolist, iar mutațiile se produceau în virtutea structurii temperamentale și culturii sensibilități eului, manifestată mai mult prin gest, asigurând, în acest fel, rezervele deghezate ale eului. Prin “gest”, în cazul poeziei lui Aureliu Busuioc, mai înțelegem acel comportament spiritual, acea mutație de gând și de sens, care încununează o strategie conceptuală, de artă poetică. Nu este vorba de un gest global, doctrinal, intertextualizat, provenit dintr-o viziune selectă, pe care o vom observa la poeții și prozatorii optzeciști, postmoderniști, ca Em. Galaicu-Păun sau Vasile Gârnet, de exemplu, cu toate că nu sunt excluse, nici la Aureliu Busuioc, prezențele intertextuale, paratextuale sau metatextuale și arhitextuale. Acestea, însă, sunt sporadice, accidentale și depind de strategia gestului, care constă într-o “acoperire” a intenționalității eului, surprins între “dogmă și creativitate” [2, p. 65]. În orice caz, nimic nu-l împiedica pe poet să-și caute “frunza” poeziei sale.

Referindu-sa la același articol al lui Mihai Cimpoi, alt critic, Andrei Țurcanu, preciza: “În epocă, calificativele “desuet” și “demodat” nu aveau sensul lor stilistic,

structural inerent unor fenomene literare și culturale. Înțelesul lor era strict ideologic – paseism politic, decadentă burgheză, lipsa unei atitudini clare de clasă. De aici și caracterul polemic al “datelor temperamentale” din poezie. Un cadru poetic de solitudine intimă, interioare stilizate cu eroi romantici suferind de tristețe sau palpitând de emoția clipei prezente, întâlniri sau despărțiri triste, regrete târzii – toate creează un univers elegiac de inspirație postsimbolistă. Poetul, în consens cu “datele sale temperamentale”, reabilitează modalități artistice interzise sau văzute cu suspiciune până atunci de critica oficială” [2, p. 71].

Două condiții apăreau în fața poetului postsimbolist: una – să-și caute perspective noi de afirmare și a doua – să știe a-și apăra aceste perspective; atât în plan ideologic, cât și în plan emotiv-estetic. Însuși eul poetic era cointerestat în insolitul modului său de a fi, dincolo de constrângerile ideologice persistente. “Polemica” “datelor temperamentale” avea un caracter dublu: poetul își camufla intențiile moderniste sau postsimboliste în lupta cu șabloanele sociologist-vulgare, pe de altă parte, își căuta o prezență inedită în conjunctura breslei sale. Din această ultimă perspectivă, eul poetic busuiocean este unul narcisiac. Nu în sensul unui egocentrism absolutizat, ci în același înțeles “polemic”, dar reticentiat, ispititor și incitant prin familiaritatea sa semideghizată. De aici și cele două tipuri de narcisism în poezia lui A. Busuioc: unul obiectiv și altul subiectiv. Unul protector, artificial, apărător al eului și al demnității poeziei, umilite de factorii ideologici sau politici, și celălalt, firesc, pur, estetic, autoreferențial, care ține de secretele creativității expresive, inventive, inovative sau emergente. Această dualitate (“în alb și negru”) caracterizează întreaga viață a poeziei lui A. Busuioc.

Narcisismul lui Aureliu Busuioc este teatralizat, ca și în poezia lui A. Macedonski, a lui I. Minulescu sau a lui M. Sorescu, mai ales. Ca și poeții citați, eul poetic busuiocean îmbracă mai multe măști, iar stilul “jocului actoricesc” este cel de parodie. Oricât ar părea de paradoxal, în raport cu observațiile mai sus menționate, dar parodia lui Aureliu Busuioc, nu numai în *Prafuri amare* (1955), dar și pe tot parcursul preocupărilor sale lirice, vine să “polemizeze” tocmai cu poetica sincerității, a discreției. Cititorul, mai mult sau mai puțin inițiat, este atras poate nu atât de “deschiderea familiară” a poetului spre problemele acute, cât, mai ales, de arta disimulării lui, de iscusința lui de a parodia propria emfază, tot astfel cum A. Macedonski stăruia să anuleze tradiționalismul sentimentalist. La acest poet narcisismul se manifestă, în plan estetic, conceptual, la rang de dispoziție statutară, perseverată în articolele sale teoretice sau în poezie, ca “Hinov”, de exemplu, unde orgoliul narcisiac este aproape emfatic, cu ținută de replică: “văd ce nu vedeți voi”, adică printr-o stare de excepție [4, p. 227-228], el însuși considerându-se “marele poet român” [3, p. 521]. Același George Călinescu, în epopeea sa estetică, menționa că A. Macedonski “își avea izvorul în marea opinie pe care omul și-o face despre persoana sa” [3, p. 519] (...) “a trăit totdeauna în convingerea măreției lui inaccesibile vulgului” [3, p. 521]. Acel orgoliu narcisiac, A. Macedonski l-a exprimat, cu o și mai profundă semnificație, în capodopera sa, care este *Noaptea de decembrie*. Narcisismul, exprimat aici prin sublimele calificative, e completat și de setea de absolut a “emirului”: “Și el e emirul, și toate le are... / E tânăr e farmec, e

trăsnet, e zeu, / Dar zilnic se simte furat de-o visare... / Spre Meca se duce cu gândul mereu, / Și-n fața dorinței – ce este dispăre – / Iar el e emirul, și toate le are...”.

Poetul “rondelurilor” și al “noptilor”, întrezărea, prin inofensivele parfumuri și luminile nocturnului, expresia propriului orgoliu narcisiac, confundat cu idealul absolut.

O răvășitoare sete de ideal sau de absolut, demonstrată prin prisma profilului narcisiac, apropiată de cea macedonskiană, mai ales prin latura ei romantică, visătoare, recunoaștem și la “Bătrânul, extrem de Bătrânul Poet” din poezia cu același nume a lui Aureliu Busuioc. Însă dacă la A. Macedonski orgoliul narcisiac este deschis, demonstrativ, falnic, triumfător, grav, la personajul liric al lui Aureliu Busuioc, acel orgoliu este mai interiorizat, mai deghizat prin expresia perenă a “bătrâneții”, prin absența-i veghetoare, prin reprezentarea-i de dincolo de timp, în sfârșit, prin fiorul închipuirii de sine “cu gambetă” și “nimbul” genialității, nu fără o doză de ironie, bineînțeles, ca în tot ce a scris și scrie maestrul A. Busuioc: “Dar el e atât de voinic și absent, / Poetu-i atât de absent, / Că nu mai desparte trecut de prezent / și nici viitor de prezent. / El vede, dar unde anume în timp? - / un cap cu gambetă de piatră și nimb / cu plete de piatră și nimb. / Iar jos, lângă soclul spre nimb suitor / o, tocmai spre nimb suitor, / copiii aceștia cu don’profesor / c-un foarte sever profesor! / Și-aude cum tinere voci ca prin vis / îngână anume ca-n vis / un cântec de glorie încă nescris, / un cântec cum nu s-a mai scris. // Și iată-l se-ntoarce Bătrânul Poet / Și-aleargă Bătrânul Poet / să scrie, să rupă același caiet, / de-o viață același caiet...”.

Eul poetic stă pitit între sinceritate și ironie. Poezia se comunică, parcă, în două voci: una irațională, spontană, venită pe calea convenționalului metafizicizat (dimensiunea timpului dispăre, sau “se scurge” și el “mai încet”), și alta, arbitrară sau ironizantă, cu formulări de felul: “aiurea – copiii încet” sau “auzi ce cuvânt: estival!”, adică, așa cum își distribuia firea însuși poetul, “în alb și negru”. Adevărata față a narcisismului poetic e greu de “prins” într-un singur “stop-cadru”.

Narcisismul, obsedant și catalitic, totodată, în procesul relevării marilor sensuri ale existenței umane, atinge uneori cotele egocentrismului și poetul vrea, bineînțeles, să-l corijeze, întreprinde incursiuni “introspective”, ca în poezia cu același titlu: *Introspectivă*: “Eu n-am un prieten, / nici unul! / Pricepi? // Dar cine mă are pe mine? / Cu cine-am băut / până-la ultimul strop / din mine / paharul frăției? / Și unde-am pus umărul, frate, la hop, / Și unde / securea mâniei? // Prieteni, prieteni / ce nu v-am avut! / De-o palmă mi-i dor, / de-o ocară. // Primiți-mă, / iată-mă’n mine crescut, / Și-i vremea să cresc în afară”.

Altă dată, eul poetic își contemplă umbra în care-și regăsește profilul intim, cel narcisiac: “Stăteam târziu în noaptea ceea singur, / iar lângă mine umbra mea și fumul... / Și umbra mea s-a tolănit alături, / ba chiar mai mult – atât de-nghesuită, / încât privind ceva mai într-o parte / oricine-ar fi crezut cu siguranță că-s doi amanți îmbrățișați în iarbă, / Sau poate nu: că-s eu, de unul singur...” (*Noaptea*).

De altfel, una din poeziile sale așa și se intitulează: *Umbre*. Ea ne amintește de narcisismul eminescian, cel din *Luceafărul* sau din *Odă în metru antic*. Umbra narcisiacă a eului poetic busuiocian nu este decât “minele” lui – unica sau unicul “partener” ce-i poate înțelege “ispita” călătoriei “fără sosire în vreme”: “Umbra /

chiar de face doi pitaci / poți s-o porți cu multă demnitate, / uneori s-o tipărești pe spate, / ori mărinimos s-o-ntrebi: “ce faci?” / Dar în sumbrul fără de hotar / însemnat de-o zi neînsorită, / fără umbra ta / și solitar / unde afli un zâmbet? / o ispită? / Cui să-i spui că nu ești foarte mic, / călător fără sosire-n vreme?..”.

Prin acest gest narcisiac nu trebuie să înțelegem, bineînțeles, o preocupare a eului doar de sinele său, căci atunci s-ar pierde valoarea de poet și de creație. Cum răspundea însuși poetul Aureliu Busuioc într-un interviu, eul său poetic nu numai “se protejează”, dar și “protejează” [5, p. 10], căci ne deprinde să ne cunoaștem eul dintr-un interior nebănuț, acel interior, la care rar când ajungem, sau la care renunțăm înainte de a-l cunoaște. Anume din acest unghi de vedere, modelul narcisiac busuiocian trebuie pătruns și însușit. Strategia lui, “asortată” cu maniere sarcastice, ironice sau umoristice, cu dramatizări disimulate și înseninări sau eclipsări nostalgice, cu răvășiri de orizonturi și depărtări exotice etc., ne amintește de atmosfera simbolistă, ispititoare prin polivalența sugestivității ei.

Pe această coordonată Aureliu Busuioc se apropie mai mult de narcisismul minulescian, care, după George Călinescu, se află “în marginea celui mai autentic simbolism” [3, p. 692].

Semnele apropierii dintre cei doi narcisiaci pot fi recunoscute în comportamentul eului, în sentimentalismul contagios, în tonul teatral și fanfaron al poeziei, în ironie și umor, în schimbul de măști, în exotic, în gestul ceremonial, în contrast etc. Eul narcisiac minulescian se declară “noul venit”, “Din lumea Nimfelor ce-așteaptă sosirea Faunilor goi”, unde “Nu-i cer albastru / Și copacii nu-s verzi așa cum sunt la voi”, deci într-un univers simbolistic, care diferă radical de cel tradițional mimetic, vizibil și clar ca “albastrul cerului”, cum declară însuși poetul în *Romanța noului venit*. Cât privește narcisismul busuiocian, acesta se regăsește, mai degrabă, în fiorul ludic sau cel adolescentin, pe cât de spectaculos și genuin, pe atât și de iluzoriu. Imaginarul, însă, vorbește despre un exotic estetizant, despre un gust rafinat, inedit, care prefigurează profilul spiritual, narcisiac al eului poetic: “... Dar ancorau corăbiile-n porturi / Cu palmieri și cânt de havaiane. / Matrozi voinici, cu tatuaje stranii / Ne descărcau comorile acele / Pe cheiuri mari, pavate cu mărgene, / Din care-și fac femeile mărgel / Veneau gheișe mici, în chimonouri, / Cu ochi amari și mari, niște migdale, / Să schimbe pentr-un colț de cer cu nouri / Figuri de porțelan și portocale...” (*Corăbiile cu vise*). Modelul narcisiac al poeziei lui Aureliu Busuioc este și mai pronunțat în lirica erotică. Ca și autorul *Romanțelor pentru mai târziu*, A. Busuioc simulează dragostea lacrimogenă, parodiază, în subtext, solemnitatea manifestării ei prin raportarea la eul său poetic interiorizat, inefabil. De aceea “nu știu cum”-ul și “nu știu ce”-ul femeii în poezia lui Aureliu Busuioc este divizat la infinit și continuă în orgoliul narcisiac, de asemenea indefinit:

“Știu ochii acestei femei, / Știu glasul acestei femei, / Surâsul acestei femei, / Și dorul, și patima bine... / Știu ura acestei femei, / Și gândul acestei femei... / Și focul acestei femei, / Iubirea acestei femei! // Și nu știu această femeie”.

Ca și la I. Minulescu, observăm la Aureliu Busuioc un tip de hieratism magic, prin care se încearcă “dezlegarea” de “păcatul” adamic al legământului, de cea cu “privirea înstelată”. Gestul catarsiac, însă, poate avea loc tot prin actul tămăduitor al

iubirii. De aceea, personajul liric vine cu îndemnul rugător: “Nu mă lega de tine, / dezleagă-mă, te du. / Sunt luni de stele-n mine, / ești numai una tu. / Dezleagă-mă de locuri, / în timp nu mă căta, / întoarce-te pe tocuri / și fugi în lumea ta, / Și nu privi-nstelată / cărarea înapoi, / nici inima nu-ți bată / cum tot mai bate-n noi” (*Dezleagă*).

În poezie persistă nu atât sentimentul erotic propriu-zis, mistificat, cum am spus, cât, mai ales, fiorul narcisiac, care se vrea distanțat, arbitrar, mefistofelic. Emoțiile profunde sunt însoțite de o mimică nostalgică și deducții scrupuloase, donjuanești: “Și rămâi lângă tot, pe pământ, / Întregită și iar înviată / Văduvită de aripi și-avânt, / Tu, iubire, ce-ai fost niciodată”.

Personajul liric nu e, totuși, un fanfaron lăudăros, ca cel din “romanțele” minulesciene, cu orgolii afișate, cu zgomote retorice și expresii grandilocvente. Eul poetic busuiocian preferă tactul inteligent, rezervat, cu picanterii ironice, cu atitudinea tutelară, nicidecum agresivă, în relațiile sale cu partenera. Umorul, ironia sunt de un calcul spiritual, dozat cu strictețe, irizând mai pronunțat în paranteze scurte. Această vigilență e cu atât mai mult cerută de măștile partenerilor “cu zâmbetele știute”. Dar chiar în virtutea acestei strategii, eul narcisiac nu poate renunța la “mine”-le său. De aceea va declara: “Iubita mea! / Sunt singur fără mine”. Nu întâmplător poezia se intitulează *Nu!* El se mulțumește cu “pulațiile” “plasmei” “în inima cărunță”. Nu înainte, însă, de a-i da sfat aceleiași iubite: “Iubita mea! / Spectacolul de gală / al toamnei cu striptiz (copaci desigur!) sau invers / cu pământul / îndoliat de frunzele căzute / nu e mai trist decât tăcerea noastră / sub aparența vorbelor facile / sub măștile cu zâmbete știute. / Iubita mea! / Sunt singur fără mine / și dacă stele reci mai trec stinghere să-nsemne iar în ochii reci ai noștri / necercetate albe constelații / e doar un semn că încă mai pulsează / un pic de plasmă-n inima cărunță / Iubita mea! / Să nu te lași furată”. Cu sau prin această vigilență, eul narcisiac își asigură taina sinelui.

În virtutea acestor confruntări ale “măștilor”, poezia se înfățișează ca un joc, ca un teatru al privirilor. Zâmbetul binecunoscut al eului poetic busuiocian intră în rol de sol al sufletului, acreditat în ochiul partenerei, iar în dorul ce se naște în sediul intim al iubitei, același eu poetic narcisiac, extaziat, se recunoaște pe sine ca într-un *Portret*, cum e intitulată și poezia: “Văd zâmbetul ce-abia-nceput plutește / și crește, și rămâne-n ochiul meu, / Un dor ce numai nouă ne vorbește, / Și s-a născut în tine, și sunt eu”. Senzualitatea feminină este flacăra ce arde în intimitatea personajului liric ca o “rugă”, dincolo de care stă pitit orgoliul narcisiac, ispititor, deghizat sub calmul spiritualității lui: “Nu ani în privirea curată / ci timpul e dragostea toată, / e mâna aprinsă / ce-o dăru / Să-ntindă și mierea / și mărul / femeie, / Scânteie, / păstrugă... / În mine ce arzi ca o rugă”.

Cum rezultă și din exemplele citate, adevărata “fizionomie” a narcisismului busuiocian nu rezidă din spectrul emotivității.

Discreția, cum am văzut, este de cele mai multe ori mistificată, emoția e, de asemenea, parodiată. Adevărata față a eului poetic al lui Aureliu Busuioc stă, totuși, în spiritualitate, în jocul sau teatralitatea lui strategică. Ea se manifestă până și în limbaj, întrucât Aureliu Busuioc, în virtutea strategiei sale poetice, se confruntă și cu clișeele discursului poetic grav. El nu înclină nici spre metalimabj, ca N. Stănescu, dar nici spre prozaismul banal, cu nelipsitul lui nimb fantastic, ca M. Sorescu. De ultimul, Aureliu Busuioc se apropie mai mult în latura spiritualității, inteligenței și

rafinamentului, indiferent de formula limbajului. Narcisismul, la M. Sorescu este șocant prin gestul “absurdului”, prin răsturnările lui de viziuni, prin antinomiile eului, care se caută “dincolo” de sinele propriu, pe acesta considerându-l “insuportabil”: “Melcul și-a astupat bine ochii / Cu ceară, / Și-a pus capul în piept / Și privește fix / În el. // deasupra lui e cochilia - / Opera sa perfectă / De care-i e silă - // În jurul cochiliei / E lumea, / Restul lumii, / Dispusă dincolo și-ncoace, / După anumite legi / De care-i e silă - / Și-n centrul acestei / Sile universale / Se află el - / Melcul, / De care-i e silă” (*Melcul*).

Asemenea refuzuri sau căutări de sine (anti)narcisiace, asemenea “metamorfoze ciudate” întâlnim și în poezia lui Aureliu Busuioc, care, ca și M. Sorescu, intenționează să “surprindă... latura imensă a temelor comune” (George Călinescu). Atâta doar că eul poetic sorescian refuză această lume în genere, cu toate “legile” ei, înclină spre un metafizic indeterminabil, pe când eul poetic al lui Aureliu Busuioc sfidează un mediu conjunctural restrâns, caracteristic anilor ‘60-70:

“Eu m-am sculat azi dimineață altul. / M-am căutat în așternut / Și nu eram. / M-am căutat sub masă, / Sub divan, / dar nu eram. / În locul meu – un altul... / Nu sunt defel. / Și-i ora mesei iară. / Odaia mea-i un fel de Babilon. / Hei, / Cine știe unde-s, / Să-i dau un milion! // Eu am găsit un cântec la geam. / Și-o primăvară!” (*Metamorfoză*).

Cât privește limbajul, Aureliu Busuioc nu experimentează metalingvismul sau anumite probități avangardiste. El contează pe sâmburele real al cuvântului, mai rar pe virtualitățile lui aforistice, ca și același M. Sorescu, I. Alexandru sau A. Păunescu. Fără să pactizeze cu simbolismul, poetul Aureliu Busuioc își “vrea cuvântul muzicii asemeni”, adică respectându-i universalismul, în sensul intertextual, pe care i-l atribuia M. Riffater [6, p. 92], căci, spune poetul, “Cuvântu-ntâi din cântec s-a născut, / În cântece cândva îl vom întoarce” (*Cuvântul*).

Anume în această formulă de cântec, la aspectele căreia ne-am referit în notele de față, se reflectă și narcisismul eului poetic al lui Aureliu Busuioc. El se reconstituie din tot ce a evocat și a cântat poetul – din pământul, cerul și apele acestui meleag, din întregul Univers al cunoașterii și al autocunoașterii:

“Și iar mă știu dator din vers în vers
Și apelor cu rost ascuns în unde,
În care m-am zărit de mic invers
Și n-au voit de mine a mă ascunde,
Ci m-au chemat ca să le pot pătrunde
Și m-au vărsat întreg în Univers...”

Referințe bibliografice:

1. Mihai Cimpoi, *Disocieri*, Chișinău, 1969.
2. Andrei Țurcanu, *Poezia postbelică: de la dogmă la creativitate*. În cartea *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări*, Chișinău, 1998.
3. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, 1986.
4. Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, Vol. II., București, 1984.
5. Aureliu Busuioc, *De la revoluție încoace îmi tot scarpin periodic omoplații și nu găsesc nicidecum mugurii aceia din care cresc aripile // Contrafort*, 1996, nr.5.
6. Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, București, 1988.

Iar dacă vreți
mă tem
copacii tineri
tinzând spre cer
nu uită infinitul
spre care se grăbesc prin rădăcină.

Aș vrea să fug.

Întoarce-mi rădăcina

(Elegie)

La dracul autoironia în care m-am
consumat, acum știu, pentru a face impresie! [...].

Mă așez la masă să aștern scrisoarea în
care voi minți pentru ultima oară.

În numele dragostei noastre...

Pentru ultima oară

(Singur în fața dragostei)

„Ori am greșit c-am vrut
cântarea toată...”

(Destin)

Perspectiva abordării creației busuiocene este, cel puțin, dublă: prin prisma elegiacului mioritic și cea a ironicalului/parodicului/parabolicului modern (termenii fiind preluați de la Mihai Cimpoi) (I, p. 14); mai rămâne tentația clasicistă, de „membru al Academiei stejarilor” (*Singur în fața dragostei*), „Până la școala militară am încercat și latina – cred că era adevărata și unica mea vocație” (II, p. 24), inspirația iluministă, „un anume concept de erou”, ideea „egoismului rațional” (III, p. 345), marca modernism-elor, „poza” (I, p. 14) Dandy-ului (IV, p. P. 4) simbolist, blagianul, apolinicul „bătrân poet” (*Bătrânul poet*) „pășind tot mai încet atemporal pe străzile orașului” (V, p. 6), interogativul, „nonconformistul” (VI, p. 14), argezianul dilematic, „Ca să te pipăi și să urlî: Este! (*Singur în fața dragostei*) etc. etc., plus, poate, ispita împrumutului dramatic baroc, tactica defensivei, acumulării în interior, sondării pe verticală, dar și a strategiei șocului, „gestul tipic al poetului în dragoste [citește creație, s. n.] și în toate trăirile” este cel de „angajare-retragere” (I, p. 6) - toate speculative. Această împletire de optici conferă scriiturii busuiocene un caracter „imaginativ, proteic” (Vitalie Ciobanu, VII, p. 10). E drept, „coexistența paradoxală a organicului cu eclecticul, a unui spectru de formule, orientări, tendințe între care tranzițiile sunt greu deslușibile” (VIII, p. 67), una din caracteristicile fenomenului literar postbelic, afectează în mare măsură comunicarea ironicalului „simbolist întârziat”, continuatorul „liniei Macedonski-Minulescu” (IX, p. 8), inoculându-i morbul „reluării sisifice” (V, p. 6) a efortului de a accede la Albul primordial al „plenitudinii umane” (V, p. 6), Increat ce-și așteaptă creatorul „cutezător”, „Tăcerea” din care s-ar isca acel „cântec bărbătesc” de o cutezanță „înfrigorantă” [Am vrut cândva...].

Există însă în opera lui Aureliu Busuioc o condiționare morală care impune linia ondulatorie sensului mesajului: sentimentul unei, cel puțin, duble vine provocată de „clătinarea”, după recunoaște, deliberat (vom reveni asupra acestei

„poze”), însuși autorul, în „amândouă părțile” (X, p. 8):

a) în sensul unei acceptări „voioase” și „voluntare” (VII, p. 10) a momelilor stângiste, „am fost și eu, ca orice om normal, de stânga” (VII, p. 10), cel care se autodeclara „disident” era marginalizat, nu era „luat în serios” (XI, p. 4) de chiar confrăți de idei, „marii [...] patrioți români” (XI, p. 4), „m-am angajat în hora carierismului (pseudo) literar și politic” (VII, p. 11);

b) și a unei supraaprecieri a potențialului său creator - „poza unui intelectual doritor de a epata nu lipsește totuși” (I, p. 14) - în lansarea unui proiect inedit, de ieșire din Fi-re (mioritică), dintr-o „candoare a cradinței” (Andrei Țurcanu), de sub „povara” „demnității” (Ion Druță), din blazonul (fatumul, stigmatul) baladescului desuet, prea elaborat însă pentru un „matematician” care, metaforic vorbind, „în clasa a V-a de liceu” rămânea „repetent. Din cauza algebrei” (VII, p. 10), un matematician care preferă „speculația pe marginea generalului, nu a cifrelor și faptelor” (VI, p. 4); proiect prin care se comitea aproape un sacrilegiu în epoca în care eroii, puțini, înălțau o „literatură a rezistenței și o literatură de rezistență” în care mioritismul, acum re-mitologizarea (VIII, 64), rămâne o dominantă esențială a conștiinței românești din Basarabia cu tot complexul ei geopsihic [mama, vatra, satul, s. n.] *hic et hunc* sub semnul unui fatum universal, dar și sub semnul vetrelor securizante ce asigură continuitatea” (VIII, p. 64).

Romanul *Singur în fața dragostei* e produsul unei tăioase autocenzurări, „Oare e o luptă mai grea decât să lupți cu tine însuți?” (Radu Negrescu), performanță, de altfel, a comunismului - obligându-te a greși, ești obligat a sta închis în propria-ți conștiință încărcată - „Cred că cel mai odios tip de cenzură impus de regimul comunist a fost autocenzura” (VII, p. 10). Preluarea algoritmului romanului-parabolă, necesar/aplicat pentru a obține efecte „didactice” convine (cf. VII, p. 11: „În fond ambele cărți [*Singur în fața dragostei*; *Unchiul din Paris*, s. n.] sunt niște parodii la proza contemporană lor, de unde și tenta didactică: asta mă sperie azi. Dar nu mi-e rușine că le-am scris la vremea lor”) atât structurii de suprafață, obiectivelor unui colectiv pedagogic, cât și a celei de profunzime, imperativelor unei dez-vinuiți și însușirii/depășirii unei experiențe tari, „Am început cam târziu, abia pe la 37 de ani, procesul de decretinizare [...] N-aș fi putut scrie cele două romane până la 40 de ani cu experiența de până la cumpănă, dar și fără experiența aceasta nu le-aș fi putut da” (VII, p. 11).

Viziunea scrisului ca eliberare se impune prin dimensiunea singurătății. Singurătatea creatorului care și-a mutilat conștient scrisul. Mai mult, a celui care e răvășit continuu de invaziile unei stări neanchilozate a conștiinței: „Și-am vrut să cânt un cântec pentru oameni / Un cântec neștiut, nemaicântat” (*Am vrut cândva...*). Singur în fața dragostei, adică singur cu sine, într-un nesfârșit dialog interior în care numeroase chipuri masculine - Radu, Maier, Ion, Brigadirul, Pablo, Spănu - halou de voci însă ale unuia și aceluiași eu - astfel, „UNU-ființă e predominant până și în titlurile cărților” (II, p. 27) - angajează, succesiv, de partea adevărului inutil sau a „minciunii” comode. Personaj feminin, ca reprezentant al unui anume tip de sensibilitate, nu există. Există însă Creația, Mașina de Scris, Oglinda - ca attribute ale creatorului. Nu din misoginism (vezi lirica). *Singur în fața dragostei* nu e un roman de dragoste propriu-zis. E lucrarea unui proces de conștiință. Aureliu Busuioc își asumă „vina” unei generații de „învățători” (alias, creatori) care indiferent de „specialitate” (intenție, mesaj) se prezintă în fața discipolilor (cititori, posteritate)

permanent improvizând, superficial, „Am început să scriu [...] pentru că în multe privințe [...] m-am simțit cu un cap mai sus de nivelul de gramatică, nu artistic, al așa-zicei literaturi din acea perioadă” (VI, p. 4). E curios imboldul, „din cea mai trivială dorință de a demonstra lumii că nici eu nu-s mai prost ca alții” (VI, p. 4), care direcționează către explicarea evoluției personajului său „antierou” (I, p. 14; XII, p. 140) sau „tip neobișnuit de erou” (III, p. 343).

Pentru „vinovatul” creator, muncit de „exhibiții mintale” (Radu Negrescu), actul creației este „mai intim decât cel care aduce la perpetuarea speciei” (II, p. 28). Este mai responsabil, „Ca să nu mai vorbesc de colosala răspundere ce trebuie să te pătrundă: singur decizi destine, moarte ori viață, succes sau prăbușiri. La masa de scris - tu și restul lumii; poți iubi lumea sau o poți urî! Eu o iubesc. Iată de ce pun accentul mai ales pe *eu*” (II, p. 28), ceea ce implică asumarea totală, lucidă a răspunderii. Iar dragostea e sentimentul care nu se pretează disecției spiritului analitic, matematic al „demitizatorului” (IV, p. 5), „Dacă există dragoste cu adevărat, nu în rațiune trebuie căutată” (Radu Negrescu).

În calea spre Eldorado, spațiu și timp ideal, sugerat de o muzică superioară care ne parvine doar prin refren, unul marțial, „Marele Semnal”, lumea sufletului împăcat cu sine, nu scindat de multiple paradoxuri și incertitudini, naratorul-personaj jertfește cu acea formă a iubirii, iubirea-cuplu, în care intuiește primejdia de a fi fixat la nivelul senzorial, ceea ce produce imposibilitatea proiectării în afara materiei, deci a persistenței în „minciună” (rutină, conformism, adaptabilitate...). Jertfește cu iubirea/creația care nu e capabilă să-l împlinească, să-l „dezlege”/dezvinovățească (*Dezleagă*), „Adică am dat înapoi în fața greutăților, cum se spune, m-am declarat învins, am renunțat la luptă. Ba nu! În matematicile mele am ce spune, și voi spune! Am renunțat la o luptă inutilă, e drept, dar m-am angajat în alta, unde victoria mea e mai necesară” (Radu Negrescu).

Radu tinde să depășească măsura „desuetă” (IX, p. 4), elegiacă, mioritică, „siropoasă” a sinelui:

„ - Ai iubit vreodată, Radule? / - [...] Vrei să-ți spun o chestie, nu prea delicată!.. În sfârșit, în sat aici e un moșneag [...] îl ascultam filosofând [...] *Că-i tehnica asta, apoi tot trebuia să fie, că nu-i Dumnezeu, apoi tot trebuia să nu fie, da iaca flăcăii apucă fetele de țâțe, tot așa cum făceam și eu când eram flăcău...* Simplu, nu-i așa?” (Viorica, Radu). Astfel declanșează - prin lipsa ordinii interioare, a impunerii unui sistem care se vrea rigid și nu este - o campanie împotriva sensibilității sale creatoare, „ - [...] L-ați făcut matematician ca antipod al liricului sau profesia era aici pur convențională? / - Posibil că a fost vorba și de o polemică cu mine, liricul” (VI, p. 4).

Filosoful care probează accederea la Model, la Ideea primară, singura „nevinovată”, necopiată, adevărată, o face („paradoxal, nu?”, vorba lui Radu Negrescu), printr-o idee de împrumut, „modelarea matematică a sentimentelor” (Pablo), ceea ce demască imposibilitatea depășirii unei formule însușite într-o tinerețe studioasă, dar pângărită de obtuzitatea unui sistem autoritar. După fiecare încercare la care este supus personajul, acesta constată cu aparentă calmitate, „Nu știam nimic, nimic [...] N-am descoperit nimic [...] lumea nu era descoperirea mea” etc., motivul fiind cu atât mai dramatic, cu cât e unul impus de un regim totalitar care țintește mancurtizarea spirituală a unui popor, „Viața! Ce știu eu despre viața aceasta, când am apucat din ea tot ce-am putut, pe apucate, fără un rost, pe care să-l fi știut de la început” (Radu Negrescu). Autodidacticismul duce cu sine doar posibilitatea speculării pe marginea decupajelor din procesul literar universal ajuns la un nivel de

neconceput integral. Marea sinceritate de care, aproape unicul, dă dovadă Aureliu Busuioc și pe care o însușește ca pe o experiență dură, prin jertfirea de partea cea mai sensibilă de sine - iubirea, femeia, lirismul, în sfârșit - îi dictează arborarea unei măști aproape arogante, „Îmi plac îndrăgostiții. E îngrozitor ceea ce vrea să spun, dar nu văd altă ieșire: sunt materialul cel mai bogat și nobil la îndemâna scriitorului. Sunt de o sinceritate dusă la limita extremă. Dezarmați în fața lumii. Indiferent de vârstă - copii. Copil e și artistul. Copii știu să se înțeleagă între ei” (XIII, p. 5). E strategia învinsului orgolios care, la dezgolirea intimității (apropro favorizată de energia creatoare a actului sexual) servește drept protecție în contra privirilor pseudo-„morale” (ale colectivului pedagogic din satul Lupa-Recea).

Și fiind consecvenți stilului busuiocian, urmărind linia sinuoasă a mesajului care „nu poate avea” un „deznodământ” decât „doar unul nefiresc” (II, p. 28), finisăm așa cum ne permite una din ne-marginile eseului, cea didactico-morală, „Verdele derivă din albastru și-l depășește”, „Și o dragoste de copil - nu un dor de dragoste, niciodată trăit, dar purtat mereu din an în an, din vis în vis, ca o nepotolită sete de împlinire, dar și ca o pedeapsă...” (Radu Negrescu).

Referințe bibliografice:

I - Mihai Cimpoi, *Prospețime, inteligență, sobrietate*, în „Cultura”, nr. 24 (1054), 11 septembrie 1965.

II - Aureliu Busuioc, „... *La masa de scris – tu și restul lumii; poți iubi lumea sau o poți urî. Eu o iubesc*”, Interviu cu Leo Botnaru, în Leo Botnaru, *Răspuns și răspunderi*, Chișinău, 1989.

III - Anatol Gavrilov, Structura tipologică și caracterologică a eroului în romanul *Singur în fața dragostei*, în Mihail Dolgan, *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, Reconsiderări*, Chișinău, 1998.

IV - Vitalie Ciobanu, *Surâsul poetului*, în „Literatura și arta”, nr. 43 (2515), 21 octombrie 1993.

V - Mihai Cimpoi, *Modernul de modă veche*, în „Luceafărul”, an. III, nr. 47 (116), 26 noiembrie-3 decembrie 1993.

VI - Aureliu Busuioc, „... *Cred că un intelectual trebuie să fie întotdeauna un nonconformist*”, Interlocutor: Valentina Tozlovanu, în „Literatura și arta”, nr. 44 (2256), 27 octombrie 1988.

VII - Aureliu Busuioc, „... *De la revoluție încoace îmi tot scarpin periodic omoplații și nu găsesc nicidecum mugurii aceia din care înfloresc aripile. În schimb mă bucură dispariția treptată a cornițelor stângiste*”, Interviu cu Vitalie Ciobanu, în „Contrafort”, an. III, nr. 5 (19), mai 1996.

VIII - Mihai Cimpoi, *Panorama literaturii române din Basarabia*, în „Basarabia”, nr. 1, ianuarie 1994.

IX - Mihai Cimpoi, *Plimbătorul de nostalgii*, în „România literară”, an. XXVI, nr. 11, 25-31 martie 1993

X - Marius Tupan, *13 întrebări pentru ... Aureliu Busuioc*, în „Luceafărul”, nr. 19 (167), 12 mai 1993.

XI - Aureliu Busuioc, „... *Nu vreau s-o fac pe revoluționarul ...*”, Interviu cu Gheorghe Budeanu, în „Literatura și arta”, nr. 43 (2515), 21 octombrie 1993.

XII - A. Gavrilov, *Reflecții asupra romanului*, Chișinău, 1984.

XIII - Aureliu Busuioc, *Mă aflu în cuvinte ca în Patrie*, Interviu de Leonida Lari, în „Literatura și arta”, nr. 43 (1735), 26 octombrie 1968.

Mihail Dolgan

Eliza Botezatu, un critic erudit și un subtil exeget hermeneutic

Numele Elizei Botezatu, remarcabil om de știință și de cultură, distins critic literar și profesor universitar, este bine cunoscut și înalt apreciat în întreaga noastră republică, fiind considerat drept o personalitate de primă mărime prin investigațiile-i pertinente și exigente ale literaturii române contemporane, prin analizele-model ale unor creații artistice concrete, prevăzute de programele de învățământ, prin promovarea perseverentă a adevăratelor valori literare naționale, prin enorma contribuție adusă la educarea și creșterea spirituală a multor generații de elevi, studenți, profesori.

Poetă în suflet, dar și poetă propriu-zis (a se vedea numeroasele cicluri de versuri publicate sub titlul *Ziceri de femeie*, precum și impunătorul ciclu de poezii din volumul colectiv *Iubire de metofoară*, vol. II, 2001, p. 233-238), Eliza Botezatu nu poate trăi nici fără bucuria scrierii, dar și nici fără bucuria comunicării – prin prelegeri, seminare, conducerea tezelor de an și de licență, – cu studenții, cu tinerele talente, față de care manifestă o grijă cu adevărat părintească. Pe deasupra, este un strălucit organizator de conferințe științifice (zeci și zeci la număr), de întâlniri cu cei mai reprezentativi scriitori, de serate literare, cu și fără ocazii speciale, de lansări de carte.

Cele 10 monografii și culegeri de articole (printre care *Poezia meditativă*, 1977; *Poemul moldovenesc contemporan*, 1981; *Poezia și dialectica vieții*, 1987 ș.a.), precum și cele 10 manuale, elaborări didactice, studii cu caracter didactic, programe analitice (printre care: *Literatura moldovenească pentru copii*, 1985; *Teoria și metodică compunerii*, 1978; *Limba română*, manual experimental pentru clasa a III-a, partea I – 1995; partea a II-a – 1996, coautoare, ș.a.) au intrat de mult în conștiința profesorilor și a studenților, a învățătorilor și elevilor, a cititorului de rând, care învederează o deschidere aparte pentru modul critic comprehensibil și stilul democratic proprii Elizei Botezatu. Concomitent, dânsa este coautoare a multor lucrări colective de importanță, cum ar fi *Istoria literaturii moldovenești*, vol. 3, partea 1 (1989, 6 capitole), *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări* (1998, 5 capitole), *Orientări artistice și stilistice în literatura contemporană*. În 2 volume (2003, 2 capitole) ș.a. Într-o serie de articole, scrise special pentru profesori și elevi, autoarea propune interpretări exhaustive ale unor poezii, proze sau drame concrete de rezonanță, cum ar fi *Moartea căprioarei* de N. Labiș, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de L. Blaga, *Testament* de T. Arghezi, *Limba noastră* de A. Mateevici, *Mistrețul cu colți de argint* de Șt. Augustin Doinaș, *Pădure verde, pădure* de G. Vieru, *Păsările tinereții noastre* și *Toiagul păstoriei* de Ion Druță ș.a. În ultimul studiu, bunăoară, se întreprinde o amplă și multiaspectuală analiză a cunoscutei nuvele drușiene din perspectiva întregii creații a prozatorului și

dramaturgului, prin prisma particularităților definitorii ale poeziei și stilului său particular...

Eliza Boteaztu s-a născut la 7 noiembrie 1938 în comuna Briceni, județul Soroca. Critic și istoric literar, cercetător științific superior, pedagog, poetă. Doctor în filologie (1972). Profesor universitar (1991). Eminent al Învățământului Public (1978). Premiul Prezidiului Academiei de Științe a Moldovei (1999). Medalia de Stat "Pentru merite în muncă" (1986). Ordinul "Gloria muncii" (1998). Diplomă de Recunoștință a Academiei de Științe a Moldovei (1998). A absolvit Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Istorie și Filologie, specializarea "Limba și literatura română" (1961). A fost lector superior, conferențiar, șef de catedră la Universitatea de Stat "A. Russo" din Bălți – pe atunci Institutul Pedagogic (1961-1975); colaborator științific superior la Institutul de Limbă și Literatură al Academiei de Științe a Moldovei (1975-1986), unde, anterior, și-a făcut doctorantura; secretar al Uniunii Scriitorilor din Moldova (1986-1987); șef al Catedrei de Literatură Română și Comparată a Universității Pedagogice de Stat "Ion Creangă" (1987-1993). În prezent – profesor la Catedra de Literatură Română a Universității de Stat din Moldova și la Catedra de Literatură Română și Comparată a Universității Pedagogice de Stat "Ion Creangă". A fost președinte al Comisiei Republicane de Atestare a Cadrelor Didactice. Este membru al Comisiei de experți de pe lângă Comisia Superioară de Atestare a Republicii Moldova și membru al colegiului de redacție al revistei *Metaliteratură*...

Ceea ce o caracterizează în mod expres pe Eliza Botezatu-savantul, criticul literar și pedagogul este vasta cultură literar-artistică și estetic-psihologică, erudiția și spiritul creator, viziunea largă și examinarea în complex a problemei dezbătute, dorul de a pătrunde în esența lucrurilor și de a le teoretiza multiaspectual și nuanțat, puterea de analiză și de sinteză, iscusința de a conjuga teoria cu analiza concretă a textului artistic, stăpânirea unui instrumentar de lucru flexibil și adecvat. Talentul de critic al autoarei se observă, mai ales, în capacitatea de a găsi multiple și antrenante perspective de investigație și interpretări autentice, neprevăzute, în mobilitatea intelectuală manifestată în formularea de judecăți de valoare penetrante, în articularea unui limbaj critic simplu, nesofisticat.

Editorial, Eliza Botezatu a debutat în anul 1977 cu monografia *Poezia meditativă moldovenească*, în care se ocupă de investigarea fenomenului poetic din anii '60 din perspectiva orientării lui spre intelectualizare, spre interpretarea reflexiv-filozofică a problemelor importante legate de existența omului în timp, spațiu și istorie. Un merit al studiului rezidă în faptul că semnatară lui a reușit să investigheze lirica meditativă moldovenească printr-o prismă pe cât de multilaterală, pe atât de dialectică, precum și integrată – pe cât a fost atunci posibil – într-un context multiplu: în contextul poeziei filozofice universale, în cel al poeziei ruse clasice și contemporane, în contextul poeziei clasice române. De multă atenție s-a bucurat și poezia basarabeană din anii '20-'30, precum și cea din timpul celui de-al doilea război mondial. E. Botezatu știe să aplice optici personale pentru a discuta incitant despre poezia contemporană, se apropie de actul poetic dintr-o serie de unghiuri originale sau rar frecventate de critica literară autohtonă, de unde impresia de noutate, de prospețime interpretativă a unor creații poetice bine cunoscute și deseori

comentate. Cercetătoarea a urmărit să pună în lumină modul specific în care poeții moldoveni (fiecare în dependență directă de temperament, de structura psihologico-artistică, de viziune, de manieră stilistică, de eroul liric) tratează principalele probleme ce țin de existența umană (viața, destinul, rostul și locul omului în univers, creația, fericirea, dragostea, dispariția), dându-se întâietate sentimentului timpului și sensului condiției umane în poezie, primul fiind văzut în cele mai diverse ipostaze: timpul existenței imediate, timpul istoric, timpul-durată psihologică, timpul-stare de suflet ș.a. Vorba fiind, în general, de teme eterne, general-umane ale poeziei, Eliza Botezatu are în permanență grija să le examineze din perspectiva contemporaneității și din cea a “actualizării” lor de către poeți.

O altă specie prosperă a poeziei, poemul de factură lirico-epică, i-a prilejuit autoarei scrierea amplului studiu monografic *Poemul moldovenesc contemporan* (1981). Este cercetată aici evoluția poemului din anii 60’-’70 la nivel de căutări etico-estetice, de explorare a convenționalului parabolic și mitic, de resurrecție a baladescului, de principii arhitectonice etc. Dincolo de supraaprecierile unor poeme saturate de politic, din cale afară de prolix și dezlânat, precum și dincolo de unele “încadrări” cam silite ale speciei naționale în “contextul poemului unional”, monografia reprezintă o sinteză critică serioasă ce se impune prin analize competente la obiect, prin considerații teoretice susținute, prin temeinicia documentării.

Poezia fiind genul preferat al autoarei, e și de așteptat ca ea s-o cerceteze din multiple și diverse unghiuri de vedere: al evoluției unor specii aparte (lirica meditativă, poemul), al corelației cu creația folclorică (monografia *Poezia și folclorul – puncte de joncțiune*, 1987) al unor perioade istorico-sociale (poezia din timpul celui de-al doilea război mondial – monografia *Prezenți în front*, 1985, sau cea din Basarabia anilor ’30 – culegerea de studii și eseuri *Poezia și dialectica vieții*, 1988).

O altă modalitate critică de abordare a poeziei contemporane, practică cu eficiență de Eliza Botezatu, este tratarea detaliată și multilaterală a unor individualități creatoare notorii: studiile monografice *Cheile artei* – despre itinerariile vieții și ale creației lui George Meniuc (1980) și *Lumina darnică a poeziei* – despre metamorfozele modului poetic al lui Pavel Boțu (1987). În curs de apariție – două cărți de studii critice și de exegeze hermeneutice.

De obicei, în câmpul de investigație a criticului se află modul poetic și universul de idei și probleme, sistemul de metafore și simboluri caracterizante, maniera stilistică, mijloacele de expresie dominante. Fire poetică, cu un ascuțit simț de observație și cu dar aparte de a recrea impresiile generate de opera examinată, Eliza Botezatu comentează cu pătrundere, subtil și nuanțat, semnificațiile manifeste și latente ale poeziei, uneori ajungând chiar să-și “poetizeze” demersul exegetic. O face cu grație firească și din dorința de a-l câștiga pe cititor prin comentarii “creatoare”. Gustul artistic cultivat și intuiția sigură îi permit să discearnă criterii și optici personale pentru a dialoga atractiv despre poezie, într-un limbaj degajat, bine mânuit stilistic. Depistarea legităților și tendințelor de dezvoltare a poeziei contemporane, interpretarea unor individualități poetice în context și în plan contrastiv, aplecarea analitică asupra textului poetic – iată câteva dintre caracteristicile definitorii ale modului critic inconfundabil al Elizei Botezatu.

La vârsta bilanțurilor omul de știință și pedagogul Eliza Botezatu vine plină de puteri creatoare, animată de noi planuri cutezătoare. Îi dorim multă sănătate și ani

mulți înainte întru fructificarea acestor energii cu adevărat inepuizabile, întru prosperarea culturii noastre naționale.

Dumitru Matcovschi | Mă bucur

Vor fi, știu bine, vor fi citite aceste rânduri, mai ales de neprieteni. Sunt mulți, tare mulți. Ai mei, dar și ai doamnei **Eliza Botezatu**, *criticul literar, profesorul universitar* și abia în ultimul rând *colega mea de facultate*.

A fost demult, eram tineri, speram, scriam versuri lirice, dar nu ne jucăm de-a poezia, cum se joacă azi poezii moldoveni, credeam în scrisul nostru, încercam să ne apropiem de el, de omul de alături, aveam mamă și tată, casa părintească, patrie, vedeam din zbucium, dor, fior, ca să ne pierdem până la urmă în eternitate, dacă nu chiar în abis. Eliza Botezatu, și ea, scria versuri, poeme simple, rânduri, gânduri, șiruri dinadins ritmate, vorba poetului.

... Că nu e om să nu fi scris o poezie...

... Că poezia nu se scrie cu penița, dar tot cu același colțișor de inimioară...

... Că viața, la douăzeci de ani, păpușa îți pare...

Eu am cărunțit acolo, tot “lângă plopul tău și al meu”, un vers al ei, al poetei Eliza Crăcan, cine știe cum și de ce mi-a rămas în memorie.

Un fel de a zice, am cărunțit, ne-au încărunțit anii, care vin, vin, vin și se duc, duc, duc și ne lasă nu știu cum de-a nimănui, nu în grădina raiului, o, nu, la o margine de drum, cu bucuriile și durerile noastre, dar mai ales cu păcatele, cu grijile și nevoile, și cu foile de hârtie, imaculate, pe masă, sau poate chiar mângălite și boțite, dacă nu chiar aruncate. Ce-ai făcut din mine, viață, mă întreb eu, poetul. Eliza Botezatu, probabil, nu se întreabă, se uită altfel, critic, la tot ce-i trecător. Oricum, o fi ea trecătoare viața, dar e atât de frumoasă!

Eliza Botezatu o trăiește muncind, din greu muncind, citind, recitând “operele noastre geniale”, fără nici un gând rău, firește, uneori, pe marginea lor, face notițe, alteori, se întâmplă, nu le mai duce la capăt, dar nici nu mai pune, ca la școală, nota binemeritată. Greu să fii poet, azi, dar și mai greu – critic literar. Ori, poezia se mai cântă, mai ajunge cumva “la noi în sat”, omul de alături cel puțin de melodie se bucură, dacă nu și de versuri. De critică cine se bucură? Învățătorul, profesorul, câțiva studenți, câțiva elevi și cam atât. Unde mai pui că poporul, până mai ieri, alaltăieri era, citez, “cel mai ascuțit critic de artă”. Era, desigur, și cel mai mare poet, dar – poezi, câtă frunză și iarbă prin țările noastre, iar criticii – numărați, dăruiți cu har – foarte puțini. Eliza Botezatu știe să înțeleagă neînțelesul, poezia e și sentiment, dincolo de gând, simțământ, zicea Eminescu. Nu toți criticii însă înțeleg acest adevăr, mare adevăr, deși, vorbind anume de sentimente, de simțământ, în secolul trecut, Kogălniceanu zicea: “Nu cunosc încă nici o seminție cât de brută, cât de sălbatecă, care să nu-l aibă.”

Constatăm astăzi, din păcate, că aici și acum nu-l au nici unii dintre cântăreții moderniști, posmoderniști cu rânza, cu moft european adică. Și dacă nu-l au, criticul bine ar fi să le spună verde în ochi. Nu zic de Eliza Botezatu, zic de toată critica

noastră: tace, tace, tace, dacă nu chiar moartă în popușoi se face. Astfel se încurcă lucrurile, se devalorizează valorile, cuvintele chiar se devalorizează, luceafărul cade în sus, istoriile literare apar peste noapte...

Dar eu de Eliza Botezatu zic. Unul din ultimele ei articole scrise pe marginea “osândeii mele poetice”, vorba lui Grigore Vieru, este intitulat “starea de suflet”, neobișnuită împerecherea de cuvinte, dar e și plină de sens. Pentru că ce e *poezia*, hai să ne întrebăm, dacă nu e *stare de suflet*? Îi mulțumesc doamnei critic literar și cu această ocazie. Eu fac ce pot, ca orișice poet, mă bucur că Eliza Botezatu nu are nevoie de nici un tălmăci atunci când e vorba de poezie.

Mihail Gheorghe Cibotaru

**Și gingașă, și plină de bărbăție,
distinsa profesoară**

E o raritate când o reprezentantă a sexului frumos se întâmplă să întruchipeze în făptura sa și gingășie, și bărbăție. Iată, însă, că distinsa doamnă, binecunoscuta profesoară universitară, prodigioasa scriitoare, în temei critic literar și savant în domeniul literar, Eliza Botezatu, le întrunește, le îmbină uluitor de fericit.

Aceste calități le puteai ușor observa încă din frageda-i tinerețe, chiar și dacă n-o cunoșteai personal. Era studentă la anul întâi universitar când am văzut-o pentru întâia dată. Naltă, suplă, cu mers drept, grațios, plin de demnitate, cu privirea ageră, pătrunzătoare, dar, în același timp, parfumată cu o gingășie aparte, specifică, plină de fascinație. Poate că așa se întâmplă, însă o vedeam mai mult în compania colegilor, decât a colegelor sale. Discuta aprins, gesticula, zâmbea sau se încrunta, iar râsul totdeauna-i era zglobiu, fermecător. Nu știu cum o fi învățat în școală, nu știu cum se manifesta la colocviile din programul de studii, însă privită de la distanță, făcea impresia de lider, de “port-drapel”. Curând după ce deveni studentă făcu și o frumoasă surpriză celor pasionați de poezie: semnă pare-mi-se în *Tinerimea Moldovei*, câteva versuri neașteptat de proaspete și de melodioase pentru un debutant. Surpriza era cu atât mai mare cu cât, la acea vreme aproape că nu aveam poetese, doar vreo două-trei. Ba nici poeți nu prea avem: îi puteai număra pe degetele de la o singură mână. Căci generația lui Teleucă, Boțu, Vieru, Arhip Cibotaru abia începea și ea să-și publice primele cicluri de versuri.

Mai târziu am regretat mult, ba și acum regretu-mi nu e mai mic, aflând (constatând) că dumneaei a abandonat poezia sau poate că și n-a abandonat-o (ar fi un caz fericit), însă nu o mai dă publicității, nu ne-o pune la dispoziție nouă, cititorilor. În schimb a avut curajul să purceadă a trage brazdă pe un ogor aproape întelenit, împârlogit completamente, cum era cel al criticii literare. Dacă în poezie își demonstrase cu prisosință feminitatea, gingășia sufletului, firea-i meditativă, pe noul ogor trebuia să-și demonstreze anume trăsăturile, calitățile proprii preponderent bărbaților: fermitate, intransigența, asperitatea, ba – de ce nu? – duritatea. De principialitate nu vorbesc din simplu motiv că reprezentantele sexului frumos adesea se dovedesc a fi mai principiale și mai ambițioase în păstrarea și apărarea acestei calități atât de prețioase a omului, în deosebi a unui om de creație, mai ales a unui

critic literar care se înverșunează să pună pe cântar osteneala confrăților săi de breaslă, astfel zis, să pună pe cântar, în ochii publicului larg, munca altora.

Le-a avut din plin chiar de la bun început și le are în permanență aceste calități, dezvoltându-și-le mereu și înfrățindu-le cu o altă aptitudine, cu o altă calitate, ba n-aș greși dacă i-ași zice direct pe nume, și anume, talent de pedagog, de profesor universitar, de dascăl al sufletului uman. Conversam odată cu un proaspăt absolvent al Institutului Pedagogic “A. Russo” din Bălți, unde activa de câțiva ani doamna Eliza Botezatu. M-am interesat dacă o cunoaște, dacă nu cumva chiar i-a și ținut prelegeri. Să fi auzit dumneaei cu câtă încântare, cu cât respect, dragoste și recunoștință vorbea tânărul despre profesoara sa. Mă bucuraseră mult acele vorbe sincere ale flăcăului, deși, la acea vreme, o cunoșteam încă puțin pe doamna Eliza Botezatu: fiind studenți, ne salutam când se întâmpla să ne vedem – fie la cămin, fie în blocul de studii, iar când dumneaei publica ceva, numaidecât citeam cu toată atenția, bucuria și respectul. Pentru că observasem chiar de la bun început: spre deosebire de alți colegi de breaslă ai săi, atunci când făcea analiza unei opere literare, fie versuri, fie proză, se străduia să fie obiectivă, sinceră, onestă, principială, dar, în același timp plină de tact și de respect față de autorul în cauză. Critica făcută de dumneaei, era analitică, argumentată, fără venin camuflat, fără răutate profesionistă, trăsături de tendințe ale unor critici de odinioară, dar și actuali.

Mai târziu când se transferase la Academia de Științe și, mai cu seamă, după ce fusese aleasă în calitate de secretar al Uniunii Scriitorilor din Moldova, am cunoscut-o mai îndeaproape. Cu atât mai mult cu cât, de mai mulți ani, și locuim în blocuri vecine și, deci, se întâmplă să ne salutăm mai des. Mai întâi și-ntâi e un om înzestrat cu cele mai de preț calități: inteligență, omenie, prezența în toate a celor “șapte ani de acasă”, modestie, agerime, principialitate, tact, dar și demnitate, aceasta avându-și mereu locul în “capul mesei”, și o hărnicie, o aviditate de muncă intelectuală, de completare permanentă a tezaurului său de cunoștințe uluitor de vast și de profund, hărnicie pur și simplu surprinzătoare. Bineînțeles, voluminoasa-i și valoroasa-i operă, atât cea scrisă – un impunător număr de cărți, precum și studii, articole, recenzii apărute în presa periodică – cât și acea operă pedagogico-științifică, de instruire a cadrelor naționale de o înaltă calitate în domeniu, rodnică-i activitate publică, toate acestea și sunt rodul firesc al calităților enumerate mai sus și care împodobesc excelent distinsa personalitate a Domniei Sale.

Aceasta, însă, deloc nu înseamnă că dumneaei e scutită de invidioși, că nu are și oponenți cu cerul gurii negru (unde s-a mai văzut la noi, la moldoveni, fără așa ceva?!). Existența acestora îi cauzează, desigur, multe dureri sufletești. Am întâlnit-o odată mergând spre casă cu pași obosiți, cu suferința așternută pe chip. Am întrebat-o de ce e atât de abătută. A dat a lehamite din mână. Totuși, după un scurt dialog, - poate din stringenta necesitate barem de a-și clinti pietroiul colțuros de pe sufletul zdrelit – a povestit despre impertinența unuia dintre aceștia, care, folosindu-se de ocazie, dar poate și de fotoliu, s-a înverșunat s-o insulte cu fapta-i nedemnă. Dânsei, însă i-a ajuns tărie și demnitate să pășească și peste acea umilire, precum a reușit să pășească de fiecare dată când i se întâmplau acestea – cu capul sus, bărbătește, cu nestingherită vrednicie.

S-o tot Țineți mereu așa și de acum în colo mult stimată și distinsă doamnă Eliza Botezatu!

Folosindu-mă de frumoasa ocazie, vă zic tradițional: la mulți ani – tot atât de rodnici - , bună sănătate, prilej de sincere și adevărate bucurii, într-un cuvânt, să aveți parte din plin de ceea ce se numește simplu FERICIRE și pe care o meritați din plin!

Cu sinceritatea, respectul și dragostea frățească de totdeauna – Mihail Gh. Cibotaru.

Arhip Cibotaru | În grădina poeziei

Toamna aceasta limpede și calmă îmi aduce aminte de o altă toamnă de demult, la fel de caldă și plină de vrajă ca și cea de acum. În fața căminului studentesc al universității se opriseră mai multe camioane.

Studentii, conform modei de atunci, plecau la culesul viilor prin părțile Hânceștilor. Coloana de camioane s-a urnit la drum făcându-se nevăzută. Numai un camion încărcat cu fete rămăsese pe loc. Motorul nu vroia să se pornească. Șoferul, după mai multe încercări de a-l pune în funcțiune, a dat din mână a pagubă și s-a dus să caute alt acumulator.

Tăcere. Pe fețele fetelor s-a așternut o umbră. Așteptarea pasivă nu e caracteristică pentru tinerețea zburdalnică. „Cât o să mai așteptăm?” parcă se întrebau din priviri fetele. Apatie și plictis. Umbra de pe fețele lor se prefăcea într-o tristețe neînțeleasă. Și atunci una din ele, înaltă și zveltă, s-a ridicat în picioare, a scos dintr-o husă un acordeon (sau un baian, nu mai țin minte cu exactitate), și-a trecut degetele jucăușe pe clapele lui și a pornit o melodie populară. Și-a dat drumul și vocii care a vânturat cu seninătatea ei umbra de pe toate fețele. Cântecul era atât de cunoscut că pe dată a izbucnit într-un cor armonios. Iar copila cea zveltă, trecând cu însuflețire de la un cântec la altul, se făcea parcă și mai frumoasă ca la început. Am înțeles că era sufletul acelui colectiv de fete adunate la carte de prin satele și orașele noastre. Am asistat la un concert adevărat de rând cu alți trecători care se opreau în preajma camionului vrăjit de frumusețea melodiilor.

– Asta-i Liza de la anul întâi de filologie, – a zis cineva de alături, arătând spre tânăra cu acordeon (sau baian). Talentată fată! Să vedeți ce versuri scrie!

Așa am văzut-o întâia oară pe cea care cu timpul a devenit un nume cunoscut în literatură, în știință și în pedagogie.

Tot ce a izbutit să realizeze Eliza Botezatu în aceste domenii poartă *însemnele unei munci enorme îmbinată firesc cu însuflețirea senină, tinerească și romantică*, de care am bănuț că e stăpânită încă în acea toamnă de demult. De fapt, pe atunci toți poeții tineri păreau a fi posedați de un soi de romantism plin de speranțe. Ajunsese și prin părțile noastre adierea dezghețului hrușciovist. Ne dădeam seama că nu trebuie să repetăm drumul strâmb al poeziei declarative din primul deceniu de după război. Cu părere de rău, însă, afară de trăirile personale și de folclorul asimilat în copilărie prin satele noastre de baștină, nu aveam la temelie alte permise de a pași pragul literaturii cu pași mai siguri. Ne lipseau cunoștințele teoretice elementare, iar marea

noastră poezie clasică era încă în drum spre noi. De aceea în primele noastre cărți se făceau simțite niște exclamări în fața unor peisaje rustice, niște culori din cale-afară de luminoase plutind în loc de nimburi pe creștetul adolescenței din împărăția căreia încă nu ieșisem definitiv și pe care o idealizam în fel și chip.

Dar și aceste porniri modeste, uneori simple și naive, alteori alambicate și cu intenții subtextuale, au schimbat într-un fel relieful monoton al întregii poezii de la noi.

Abia după ce am acumulat mai mult bagaj de cunoștințe de la clasicii poeziei române și universale, din volumele poezilor contemporani de pe diferite meridiane ale globului, scrisul nostru a început să devină treptat mai elegant, mai cult, mai aproape de meditația filozofică și mai departe de exaltarea gratuită. De bună seamă că orice câștig e pândit și de pierderi mai mari sau mai mici. Îmbrățișând cu aviditate modalități mai elevate, am pierdut parțial acel fior nativ ce ne caracteriza la începuturi.

Odată, după o întâlnire cu studenții Institutului Pedagogic „Alec Russo” din Bălți, organizată de Eliza Botezatu (se pricepea să transforme aceste întâlniri frecvente cu diferiți poeți în adevărate sărbători de suflet), la care am participat împreună cu Victor Teleucă, ne-a întrebat din senin cu un fel de dojană nostalgică:

– De ce n-ați rămas voi romantici ca pe vremuri? Așa de bine vă ședea...

Ce puteam să-i răspundem? Știa ea ce știa. Deși a parcurs împreună cu noi același drum, în *firea ei a rămas o romantică incurabilă*.

Elanul și inspirația, dragostea permanentă de cântec (poezie), tendința de a vedea mai mult părțile bune în orice lucrare pe care o analizează constituie niște calități aparte ce i-au aparținut totdeauna. A pus și mai continuă să pună suflet din sufletul său în tot ce a făcut și face: în sutele de articole și recenzii, în zecile de volume de critică și istorie literară, în alte zeci de manuale și studii didactice, în prelegerile zilnice ținute în fața tineretului studios.

Și-a făcut numai prieteni prin toate instituțiile unde a activat. Mai multe generații de foști studenți pe care i-a dăscălit în aulele universităților au devenit profesori de limbă și literatură română și își amintesc de Eliza Botezatu, cu admirație, străduindu-se să-i continue opera de altoire a dragostei față de cuvântul scris. O pomenesc numai de bine și profesorii mai în etate, care i-au admirat talentul oratoric la cursurile de reciclare a cadrelor didactice. Li poartă respectul și savanții de la Academie în mijlocul cărora s-a aflat mai mulți ani. Și la Uniunea Scriitorilor, unde a ocupat o vreme postul de secretar, n-am auzit măcar o vorbă urâtă la adresa ei, nici chiar de la scriitorii cei mai răi de gură. (Pe aceștia nu trebuie să-i înveți a mușca).

Eliza Botezatu și-a consacrat cei mai frumoși ani de viață cu toată patima și dăruirea creației poezilor din generația sa. Nu există nici o carte a vreunui poet care s-a afirmat în anii '60 ai secolului trecut neluată în seamă de ea. A analizat, a meditat, s-a încântat, a încurajat, a căutat și a găsit motive de scuză, chiar și pentru unele eșecuri ale noastre. Niciodată nu a fost sarcastică, nicicând nu s-a agățat de mărunțișuri căutând nod în papură după cum e obiceiul (poate și datorită) criticilor. Oare, noi, colegii ei, am știut să-i prețuim gesturile binevoitoare și să-i răspundem măcar parțial cu un cuvânt amical? Și da, și nu prea... Eu, spre exemplu, regret cu o întârziere de un sfert de veac și ceva că, atunci când mi-a dat să-i citesc un poem de proporții ca să-mi

afle părerea, n-am avut tactul cuvenit, ci m-am pripit să-i fac niște observații urzicătoare într-o manieră de mentor cârcotaș. Autoarea n-a mai publicat acel poem... Îmi pare rău. Eliza Botezatu n-ar fi procedat în felul acesta. Dacă acel poem n-ar fi fost al ei, ci al meu, se prea poate că ea ar fi avut cam aceleași observații pe care le-am avut și eu, dar le scria (sau le spunea) absolut în alt mod și cu alt ton. Căci ea se apropie de orice vers, de orice metaforă cu o atenție deosebită, cu multă răbdare și așteptare de noi descoperiri și, atunci când le află aievea (se întâmplă și astfel de minuni), se bucură și își așterne acest sentiment pe hârtie, insuflându-ne, într-un fel, încredere în propriile noastre puteri.

Eliza Botezatu a crescut o dată cu generația noastră, devenind istoriograful numărul 1 al poeziei acestei generații. Și dacă nici unul din noi nu s-a lăsat de scris, faptul se datorează și atitudinii omenești, pe care ea a avut-o și o are față de creația noastră.

...Din nou e toamnă și toamna e ca și pe vremuri frumoasă. Parcă e aceeași. Numai noi suntem alții. Timpul e rapid și trece nemilos, iar cu el ne trecem și noi.

Dacă nici fetișcana ceea cu acordeon (sau cu baian) nu ascunde că a agonisit printre miile de pagini scrise de ea și niscaiva ani, înseamnă într-adevăr că toamna de acum nu e toamna de atunci și că și noi nu mai suntem cum am fost, ci cu totul alții?

Închid ochii și văd camionul cela cu fete. Iar în mijlocul lor...

Ce să-ți spun Eliza Botezatu, la acest scurt popas când te-ai oprit pe o clipă din muncă și te uiți cu mirare la anii pe care i-ai cules? Bucură-te de ei, căci au fost rodnici. Să fii numai suflet tânăr cum te-am văzut în toamna ceea, chiar dacă toamna de azi își scutură frunza și la geamul tău. *Să rămâi mereu în grădina Poeziei, căci ea te cunoaște. Și tu o cunoști mai bine ca alții.* Altfel n-ai fi scris aceste două versuri încărcate de sens:

Poezia plutește în aer –

Nu-i nevoie s-o născoci.

Înțelept sfat. Dar continuăm s-o născocim. Oare de ce o născocim?

Nu cumva poezia, ca și întreaga literatură, e o născocire pură, menită să ne convingă că viața noastră adevărată nu e cea pe care o trăim zi de zi, ci e cu totul alta? O fi și viața o născocire frumoasă ca și poezia.

Loretta Handrabura

Eliza Botezatu – o existență apolinică

Toți ne naștem ca ființe biologice pentru a ne împlini întru cultură. Puțini sunt însă acei care edifică cultura poporului său printr-un sacrificiu personal. Acest dat-om al sorții sau poate povară constructivă i-a fost rezervat și doamnei profesor universitar, cunoscut critic și istoric literar, Eliza Botezatu.

Și-a zidit existența între cuvântul scris și cel rostit cu responsabilitatea creatorului de oameni întru frumos. Înzestrată și cu vocație de pedagog, a botezat spiritual câteva zeci de generații de studenți ce-i poartă mereu recunoștința pentru formația lor intelectuală la care a contribuit și Domnia sa.

Dacă am încerca o retrospecție din perspectiva fostului student, am începe evocarea cu o schiță de portret a pedagogului Eliza Botezatu, pentru a eluda prestața intelectuală a acestei personalități. Doi ochi profunzi de gânduri și sentimente, un glas sonor ca un instrument bine pus la punct și o gesticulație liniștită, sigură de sine, care concordă cu mesajul verbal ne sensibilizau pornirile noastre timide și lipsite încă de vibrația estetică în fața cuvintelor. Era posedată de acea trăire interioară a momentului relatat, în care ființa Dumneaei se identifica cu timpul, spațiul și personajele operei discutate. Imaginea totală se prezenta ca un moment artistic, ca o expresie acută completă, copleșitoare a unui sentiment de dăruire.

Timpul profan era abolit pe durata orei de curs, iar noi ne consumam cu intensitate alături de dascăl în drame și bucurii, împliniri și nerealizări pentru a ne regăsi copilăria în ștregăriile lui Nică a Petrei sau ale lui Trofimaș, iar tribulațiile devastatoare ale pubertății în destinul Olguței lui Ionel Teodoreanu Otiliei lui G. Călinescu sau Adelei lui Garabit Ibrăileanu.

Și dacă arta pedagogică presupune însuflețirea operei literare, dna prof. Eliza Botezatu depășea acest cadru funcțional nu printr-un spectacol bine regizat, cum opinează unii în scopul de a minimaliza rigoarea științifică a discursului său auditorial. Dumneaei întrunește deopotrivă de bine cele două condiții ce definesc măiestria pedagogică, mai întâi, prin faptul că excelează în materia pe care o profesează și, în al doilea rând, pentru că reușește să realizeze, într-un mod singular, acea comuniune și comunicare indirectă între creator și receptor, respectiv scriitor-student.

Reușita în domeniile ei de investigație este susținută și de acea certitudine în puterea personală de forțare a datului comun, deoarece știe că o dată aleasă o cale în munca de pedagog ori în creația artistică, trebuie să existe o ieșire, oricât de labirintic ar părea traseul ce urmează a fi străbătut.

Lumina și durere exprimă astăzi chipul Dumneaei, lumina unui rost împlinit și durerea unei condiții insuportabile într-o societate ce-și ignoră valorile.

Spirit modern, a preferat o existență mișcată, vie, axată pe principii, din care cauză n-au întârziat să vină și necazurile. Servilismul, indiferent de natura sa și culoare, o repugnă. S-a conformat ideii de creație ca scop primar și ultim cu o dăruire invidiată chiar și de emuli. A fost și este o persoană incomodă, fiindcă nu admite mediocritatea, compromisul științific, ci impune, responsabilitate cunoștințe – principii ce derivă din însăși și *existența apolinică a omului de litere Eliza Botezatu*.

Profilul spiritual exprimă alături de cele ale altor personalități culturale din Basarabia, dar și din Țară, istoria dramatică a poporului nostru, care este o succesiune de prăbușiri și de înălțări, prăbușirea ca accident, înălțarea ca ideal permanent.

Opera scrisă, precum și cea vie, reprezentată de un număr impunător de discipoli nu denotă oare un umanism românesc de cea mai nobilă esență situându-se de asupra micilor tributuri pe care le-a plătit alături de alte personalități angajate în cronica vremurilor trăite? Credem că da.

Este o altă toamnă a împlinirilor Dumneavoastră, doamnă profesor Eliza Botezatu. Savurați rodul căci sunt mulți care-l gustă!

Drumuri, drumuri, drumuri... Un punct de plecare, o deplasare, un ideal de atins. O mare trecere, un spectacol, un drum – aceasta e ceea ce se ascunde sub cuvântul viață. Și atunci când pare prea neîncăpător și banal universul fizic, artisticul estetizează elementele realului istoric, transformându-l în real artistic, creând universul literar.

E și el cu magistrale, șosele, cărărușe și poteci. Criticul literar e ghidul spiritual care îndreaptă atenția spre destinație – VALOAREA.

El, *criticul, e condrumetul nostru*. Mulți au mers la drum mai sigur și fără urme de îndoială alături de Eliza Botezatu. Recent am lecturat articolul de revelație suflătească, dar și reprezentativ, referitor la criteriile și principiile studiului critic al El. Botezatu. E vorba de: **Poetul și vadurile sale. Dumitru Matcovschi – drum prin timp**. Iată deci drumul care se dematerializează, nu mai călcăm pe el, e al timpului. *Articolul însuși e o reflectare a drumului prin destinul și creația literară a lui Matcovschi.*

Eliza Botezatu pornește cronologic, de la primele încercări de scriere până la ultimele rânduri tipărite. E un drum al cărților, al ideilor care au gustat din ”duritatea plumbului din tipografie”. E drumul creației parcurs în ordine cronologică.

Apoi e un drum cu mai multe ramificații. Criticul amintește de volumele publicate, ciclurile de versuri, opere, specii, motive în opera lui Matcovschi. E drumul gradației. De la viziunea de ansamblu spre aspectele fundamentale ale textului.

Modul cum își structurează argumentarea unei ipoteze este de asemenea un drum. Un drum care își are începutul într-o afirmație, ca apoi să treacă în argument, convingere, atitudine, concluzie. E drumul ideii într-un studiu de critică literară.

În universul drumurilor, Botezatu găsește pe cel ce duce la progres, vorbind despre: “evoluția poeziei lui Matcovschi”. Ulterior, vede anumite drumuri lăaturalnice, periferice, vorbește despre starea lor, dar nu le neagă existența: “textele satirice nu aduc performanțe deosebite, dar ele există și n-ar fi corect să le neglijăm”.

„Drumul” nu apare doar în titlul unui articol, e o reprezentare a mentalității critice, sunt drumurile creației și cărților, drumul afirmației și concluziei, drumul progresului și regresului, drumul capacităților analitice și sintetice. Caracteristic scrierilor El. Botezatu e atașamentul, dragostea față de litera scrisă, înțelegerea personalității literare, apropierea de personajul literar. *Ca și în viață, preferă o critică cu pecetea demnității*. Botezatu nu creează portrete literare, ea conturează imaginea unei personalități literare. Personalitate caracterizată prin verticalitate, fidelitate și împlinire. E un atașament ascuns, dar care răzbește din căldura cu care sunt scrise afirmațiile de genul: “Dumitru Matcovschi, cel pe care-l cunoaștem”. E un fel de a spune “al nostru”. Tot “al nostru” e atunci când poezia lui: “este un cântec nu numai despre Eminescu, ci unul despre noi – neam, spiritualitate, istorie, rădăcină”. Ce a realizat genial studiul critic al El. Botezatu este dispariția frontierei între critic și scriitor, între scriitor și cititor, între critic și cititor.

Atașamentul criticului ne încadrează în cuvântul „noi”, problemele și gândurile poetului sunt și ale noastre, dar și realizările și idealurile lui ne sunt apropiate.

E genul de critică care apropie, nu respinge prin argumentări de ermetism artificial. Caracteristic studiului critic este și haina eseistică de realizare. *Impregnat de filozofie, eseul critic excelează în profunzime și în căutarea esențelor*. Botezatu se apropie de eu-l liric cu o atitudine specială, cunoscând că îi este caracteristică: “teama de recele lumii”.

Observăm o nouă creație, nu e critica care interpretează rece, ci *recrează o operă prin redarea atmosferei similare celei de început*.

G. Călinescu afirma: “Critica înseamnă refacerea în plan secund a textului original, contrafacerea operei cu alte mijloace” [2, p. 112].

Eliza Botezatu reface opera sesizând “starea de lacrimă”, “înlănțuirea unui suflet robust, însetat de dreptate”, “e o poveste și un destin, o sursă de poezie și o esență”, “i-au inundat sufletul, i-au umplut toată ființa”. Sunt expresii caracteristice eseului, dar nu creează o operă de alternativă. Este interpretarea textului pe aceleași lungimi de undă emotive cu ale poetului. În studiu critic pătrunde lirismul interpretării. Ori, poate fi opera lirică interpretată fără a simți (nu a construi, a face, a fabrica) elementul liric al ființării? Poate casa dăinui fără o temelie? Își pierde El. Botezatu din credibilitate datorită manierei filozofico-eseistice de a interpreta opera artistică? Rigoarea științifică rămâne un element esențial în scrierile criticului.

E sufletul însetat de esență și profunzime. Un studiu de critică nu se evaluează după limbajul “științific” ori eseistic, ci după profunzimea viziunilor, discernământului în a trece dincolo de ceea ce e scris.

El. Botezatu caută esența, profunzimea. E proverbial acel “reținem” care înlătură neghina de grâu în hambarul memoriei. Atunci când afirma: “se configurau adânci semnificații filozofice” înțelege rostul calificativului “adânci” și nu doar atât, încearcă drumul spre sine, spre eu-l liric, spre comprehensiune. Ca apoi să revină spre zborul generalizării, atunci când amintește despre marca națională (ca un dat, destin, vocație, chemare). E mai mult decât un eseu, e mai mult decât un studiu critic, e căutarea rostului. Rostul poetului, rostul existenței, rostul drumurilor spre și de la noi, rostul atmosferei și sentimentului.

De altfel, nu e o căutare zadarnică. Concluziile, generalizările sunt grăitoare în acest sens.

Critica E. Botezatu e una de atitudine. Ferme, hotărâte sunt expresiile de genul: “Așa este”. Uneori întreabă retoric, iar în sâmburele întrebării se află ascuns răspunsul ce trădează un punct de vedere, o atitudine: “Poetul exaltă sentimentul național — să se fi învechit și acesta?”. E o pledoarie pentru valoare, esență, tradiție. E o pledoarie pentru atmosferă și sentiment, emoție și căutare. Atât poezia, cât și critica trebuie simțite, trăite, nu făcute, construite.

El. Botezatu e împotriva construcțiilor artificiale, exercițiilor stilistice. Autentice rămân artisticul și sentimentul.

Plină de demnitate, de o deosebită vigoare sentimentală, cu o rigoare științifică specială, critică, El. Botezatu îndreaptă cititorul spre destinația **Valoare** (citește **Demnitate**).

Referințe bibliografice:

1. *** *Orientări artistice și stilistice în literatura contemporană*, Chișinău,

2003, vol. 1, pag. 131-148.

2. Ion Bălu, *Viața lui G. Călinescu*, București, 1994.

Angela Sângereanu

Cu gândul la *Cheile artei*

Criticul și istoricul literar Eliza Botezatu a fost și este în permanență în posesia «cheilor artei», reușind, pe parcursul timpului, să descuie cu ele multe minți amorțite, multe inimi împietrite, multe suflete răvășite, pentru a da sens vieții lor.

Cheile artei ea le-a căutat pe tărâmul vieții fără de moarte a literaturii, le-a cules din tot ce e frumos, cum ar culege o albină nectarul din flori, le-a zărit în nesomnul nopților zbuciumate de gânduri, aidoma mării bântuite noaptea de talazuri, ca în zori să apară măreață și senină, le-a găsit în tainele sufletului ei nobil, care a rămas de multe ori un mister ferit de «lumina altora». Le-a căutat, a tânjit după ele și le-a găsit.

Cheile artei... Cu ajutorul lor Eliza Botezatu a descuiat ușile închise ale creațiilor mai multor somități literare.

Am îndrăgit opera lui George Meniuc, nu în ultimă instanță, grație exegezei criticului Eliza Botezatu.

Sintagma «cheile artei», fiind scoasă în titlul monografiei Domniei sale, vizează itinerarul creației și opera propriu-zisă a scriitorului basarabean George Meniuc.

La frumusețea scrisului meniucian s-au referit cu profunde exegeze de asemenea așa critici și istorici literari ca academicianul M. Cimpoi, S. Cibotaru, V. Badiu, V. Coroban, I. Ciocanu etc. Cu toate acestea, cu un *amplu studiu monografic* vine doar Eliza Botezatu.

Creația lui George Meniuc este cercetată de către autoare atât în plan diacronic, cât și sincron. Chiar din prefața studiului dumneaei vine cu unele întrebări care o neliniștesc și la care caută un răspuns: «Cheile artei... Pe ce tărâm misterios se ascund și ce har trebuie să aibă omul ca să le poată găsi? S-o fi aflând aceste chei în talentul omului de artă? În legământul autentic cu pământul și viața? În munca asiduă și în aplecarea spre adevărurile fundamentale? În cinstita celebrare a vieții și omului? În dăruire și în trăirea patetică a problemelor timpului» [1, p. 3].

Și tot aici, exegeta încearcă să aducă și răspunsurile la întrebările de mai sus: «Cheile artei se află în toate acestea numai aplecându-și gândul și inima spre pulsul vieții și timpului, dăruindu-se acestui timp și acestui om, vibrând cu intensitate la tot ce e bun și frumos, un creator talentat fiind izbutește să găsească miraculoasa iarbă a fiarelor» [1, p. 3].

George Meniuc a găsit «iarba fiarelor» și cu ea și universul frumosului. Dar ce prezintă această «iarbă a fiarelor»? Găsim răspuns în eseul *Cheile artei*: «Există o veche și povătuitoare credință, că dacă găsești iarba fiarelor, o iarbă vrăjită, nespuse de rară, ascunsă de ochii oamenilor obișnuiți, capeți deplină putință să deschizi cu firul ei orice lăcăți, orice zăvoare, orice cătușe ca la urmă să pătrunzi în cetățile cele mai fermecate și să descoperi comori și minuni ținute în taină. Dar nu fiecare e sortit să afle iarba asta ascunsă, cheia asta fermecată, nu fiecare are ochi s-o vadă, nu fiecare are norocul s-o țină în mâini» [2, p. 77].

George Meniuc, în cei peste 50 de ani de activitate literară, găsim acest fir fermecat de «iarbă a fiarelor», a scris poezii, poeme, nuvele, schițe, povestiri, un microroman, o comedie, eseuri, basme pentru copii. Specii în care Eliza Botezatu a atestat valențele sugestive, a reflectat asupra stilului, asupra manierei creatoare a operei lui George Meniuc.

După prefața monografiei, este valorificată creația lui George Meniuc din anii '30. Se scoate în evidență lirismul și stările de anxietate de care sunt pătrunse poeziile romantico-simboliste din acea perioadă. Evaluându-i opera din acele timpuri, exegeta scria în studiul său *Ultimul Meniuc*: «Ceea ce este cu adevărat important e faptul că, și în aceste circumstanțe deloc favorabile, poetul a încercat să reziste, a reacționat contra suficienței dogmatice și nu și-a abandonat identitatea. A fost spre lauda lui, mai puțin schematic și declarativ decât alții, a refuzat (atunci când a fost posibil) compromisurile, a căutat soluții conforme cu temperamentul și firea sa, a făcut mai puține «eforturi de adaptare» decât alții, asumându-și și atunci riscul experimentului, cercetând, scrutând, căutând. Atunci când nu putea accepta formele considerate «ale timpului», se retrăgea în spații simbolic-imaginare pe tărâmul poveștii, unde hălăduiesc cerbii cu stea în frunte, unde baba Odochia își scutură cojoacele, iar Dănuță-Ler caută soarele» [3, p. 85].

Aidoma lui Dănuță-Ler, G. Meniuc căuta soarele-adevărului prin intermediul poeziei sale. Dar starea de lucruri ce domina societatea acelor timpuri l-a determinat pe George Meniuc să-și schimbe genul de creație. «Reacția poetului la facilitatea și locvacitatea poeziei din primul deceniu postbelic a fost și retragerea lui provizorie în universul prozei» [3, p. 85].

Din monografie aflăm că în proză G. Meniuc «a intrat pe poarta «instantaneului și a micii povestiri»: *Anton Horodincă, Scripca prietenului meu, Caloianul* etc., ca mai apoi să vină și cu microromanul său *Disc*, pătruns de un puternic mesaj antirăzboinic.

Despre elegia *Disc* Eliza Botezatu scrie: «*Disc* rămâne o reușită a autorului, reprezentându-i proza în ceea ce are ea mai caracteristic: o epică sugestivă, cu fierberi adânci și semnificative și subtext, cu un ton de relatare sincer-trist ori discret-patetic, cu vaste implicații psihologico-meditative. Și cu multă poezie» [1, p. 176].

Apropo, de poezie, criticul literar remarcă lirismul și stilul rafinat al operei lui G. Meniuc.

«Impresionează și unitatea stilistică, absența accentelor distonante, bogăția de imagini. O frază coerentă, o intonație molcomă, uneori nostalgică, un limbaj rafinat, suplu și lipsit de ostentație...» [1, p. 175].

Un alt aspect cercetat în monografie este «Meniuc eseistul». În cadrul eseurilor este atestată «rafinata intuiție analitică a autorului, înțelegerea largă, nuanțată a ceea ce este individualitatea unui creator, specificul scrisului și al manierei lui». Criticul în special meditează asupra eseurilor *Cheile artei* și *Marea Neagră*. Eseuri care ne îndeamnă să cugetăm la destinul și singurătatea creatorului, la sacrificiul și puterea biruitoare a artei, la sensul vieții omului de artă etc.

În esul *Marea Neagră* G. Meniuc scria: «Marea la aprinsul zorilor apare atât de calmă și solemnă, de parcă niciodată n-a fost covârșită de zbucium și mânie, apare

într-o măreție nouă, prinsă de vraja soarelui, a bolților albastre, a munților cu păduri seculare, a pământestilor minuni. Marea toată se străvede în lumină și te farmecă toată. O admiri, te simți încântat, dar nu te întrebi prin ce zbucium a trecut, ce furtuni i-a fost dat să sufere o noapte întreagă, spre a fi în sfârșit sublimă și maiestuoasă dimineața» [4, p. 270].

Aidoma mării se zbuciumă și creatorul zămislind opera sa, ca apoi născând-o să devină liniștit și sublim.

Nu sunt trecute cu vederea în monografie nici scrierile lui G. Meniuc adresate copiilor. Eliza Botezatu menționa: «Creația pentru copii a lui G. Meniuc se caracterizează, așadar, prin aceleași mesaj etic afirmând binele și frumosul, adevărul și echitatea, prin aceleași impulsuri umaniste ce-i încălzesc întreaga operă» [1, p. 230].

Într-un studiu aparte Eliza Botezatu s-a referit și la *Ultimul Meniuc*, adică cel din anii 70-80, «mai puțin cunoscut și interpretat», pentru a întregi, definitivă și contura mai bine portretul creației lui G. Meniuc.

La *Ultimul Meniuc* se referă plachetele de versuri *Florile dalbe* și *Toamna lui Orfeu*, lucrări în care «s-a aprofundat fondul ontologic al poeziei, a sporit ponderea categoriilor (temelor) general-umane, s-a conturat cu mai multă pregnanță, substanța filozofică a versului. Poetul vine cu teme «de-acasă», dar află zăcămintele și în motivele livrești, sondează straturile adânci de spiritualitate autohtonă, insistând și asupra etern-umanului» [3, p. 87].

Valoarea poeziilor din aceste două volume (*Florile dalbe*, *Toamna lui Orfeu*) rezidă, precum menționa Eliza Botezatu, în grație, rafinament intelectual, în bogatul sistem de referințe din istoria culturii și artei universale și într-un substanțial fundament livresc, de aici rezultă o poezie a faptului de cultură cultivată de G. Meniuc. Din motivele livrești întâlnite în creația autorului, atestăm motivul vasului-nălucă, motivul orfic, prometeic etc., întâlnite în frumoasele sale poezii *Vasul-nălucă* și *Toamna lui Orfeu*. Poezii care au cunoscut profunde analize literare, efectuate de criticul- Eliza Botezatu.

Monografia se încheie cu capitolul *Să lași urme în sufletului generației tale*, în care exegeta culminează în aprecierea sa dată operei și scriitorului G. Meniuc, afirmând următoarele: «Ucenic la curțile timpului, condeierul a plăsmuit o operă cu rădăcini în lutul vieții, adunând în artele ei scânteii de lacrimă și nuferi de lumină.

Ne adunăm lângă opera lui ca la o șezătoare a poeziei frumosului, din care ieșim cu spiritul mai treaz, mai bogat și mai deschis întru ideal» [1, p. 233-234].

Aceste minunate cuvinte le putem rosti și-n dreptul operei criticului și istoricului literar Eliza Botezatu.

Prin dragostea ei pentru creația lui George Meniuc în special și pentru literatură în general, ea ne-a apropiat mai mult de curțile frumosului, ale moralului, ale naționalului, ale etern-umanului și — de ce nu? —de inima veșniciei.

Referințe bibliografice:

1. Eliza Botezatu, *Cheile artei*, Chișinău, 1980.
2. George Meniuc, *Cheile artei. Răvașul ploilor*. Chișinău, 1986.

3. Eliza Botezatu, *Ultimul Meniuc*, “Basarabia”, 1994, nr. 6.
4. George Meniuc, *Marea Neagră. Răvașul ploilor*, Chișinău, 1986.

Tamara Cristei

**Poemul în viziunea unui spirit poetic:
criticul și cercetătorul literar Eliza Botezatu**

Filozoful aflat mereu în relevarea esențelor fenomenologice, M. Heidegger, afirma “că abia opera îl face pe artist să apară drept meșter într-ale artei” [1, p. 37]. Prin extensie, această aserțiune poate deveni un măsurariu al oricărei personalități creatoare, ce-și imprimă lumina gândului și harul măiestriei în fiecare lucrare produsă, fiindu-i acesteia și semnul distinctiv. Formulate prin adeziune sau prin discernământ critic, numitorul comun al opiniilor postlecturale ale acelor care au parcurs studiile și monografiile **consacratului cercetător și profesor universitar Eliza Botezatu**, este, în esență, cel afirmat de filozoful german. Încrângătura lucrărilor științifice și didactice, ce-i poartă semnătura, mărturisesc elocvent că *E. Botezatu este un adevărat “meșter într-ale artei” re-creării operei artistice și a fenomenului literar în perimetrul unui metatext plin de rodul facerii sale, grație incontestabilului har al “drămluirii” gândului încărcat, al renovării sensurilor ce au fost explorate la nesfârșit, al re-construcției întregului din părțile sale cele mai durabile.*

Aceste calități ale unui adevărat maestru al profesiei sale de credință pun în lumină și valoarea unicului studiu de amploare dedicat poemului contemporan afirmat în literatura basarabeană și cercetat din perspectiva relației cu literatura popoarelor fostului stat totalitar sovietic, context politic căruia istoria i-a rostit verdictul. De aceea, se impune imperativul unei noi ediții a acestui documentat și unic studiu, ce i-ar re-da valoarea teoretică substanțială prin eliberare de chingile conjuncturale ale timpului. Deocamdată, cititorii sunt nevoiți să facă singuri efortul de abstractizare și concentrare pe dominantă monografiei: particularitățile definitorii ale re-modelării structurii poetice în literatura basarabeană din anii 60-70 ai sec. al XX-lea, proces urmărit minuțios și argumentat în perimetrul macro-contextului literaturilor popoarelor fostei uniuni. Astfel, autoarea cuprinde în viziunea sa analitică fenomenul poemului în complex, încadrat într-o anumită sistemă, studiul dobândind și el o amplă respirație și construcție poetică prin puterea de reactualizare viabilă și prin viziunea integratoare a părților constitutive.

Grație măiestriei de a configura un discurs persuasiv elocvent și captivant, autoarea l-a întrețesut cu extinsele sale lecturi, cuprinzând, atât în plan teoretic, cât și în planul textelor artistice, un teritoriu pe cât a fost posibil de extins și trecându-l totalmente prin grila judecății sale de valoare și participării cognitive. Lectura monografiei prilejuiește satisfacția intelectuală și bucuria estetică a dialogului cu pertinentele puncte de vedere ale autoarei, care a realizat un încheiat și rotund metapoem de o vigoare incontestabilă.

Discursul analitic descinde dintr-un adevărat exordiu modern, apt de a reprezenta prin sine întreg discursul condensat. Intitulat ***O noțiune controversată:***

poemul, “prologul” metapoemului prezintă un repertoriu general al definițiilor și al discuțiilor despre statutul și particularitățile speciei. Autoarea face să se înțeleagă evident că travaliul definirii speciei tradiționale a genului liric, *poemul*, se află “în permanență în centrul atenției scriitorilor și criticilor” din cauza “metamorfozelor complexe, pe care le-a înregistrat în devenirea-i istorică și prin succesele lui reale” [2, p. 3].

Acceptând funcționalitatea termenului în sens larg: “înalta artisticitate și patosul specific al unor opere” și, în sens îngust: “operă lirico-epică de vaste proporții și în versuri, glorificând fapte de importanță majoră”, cercetătoarea menționează că obiectul de studiu al monografiei sale este poemul realizat în formula zilei de azi, care, de asemenea, are “alte forme de compoziție și de expresie, un alt nivel de corelare a liricului cu epicul, alte trăsături de gen”.

Anume aceste trei coordonate vor constitui obiectivele cercetării, urmărindu-se și demonstrându-se în ce constă re-modelarea, acel “altul” al poemului contemporan. Scopul este pe cât de dificil, pe atât de important într-un proces de valorificare al unui fenomen literar, mai ales, unul interpretat controversat, cum este specia poemului. De aici inerenta motivație a traversării “liniilor generale ale evoluției” speciei, punctându-se momentele de cotitură și relevându-se avatarurile înregistrării poemului în serii tipologice, fapt extrem de util pentru reluarea discuțiilor asupra statutului estetic al speciei și asupra evoluției ei în macrocontextul literaturii universale – un imperativ, credem, al științei literaturii la etapa actuală.

Încă la începutul anilor ’70, cunoscutul critic și teoretician al fenomenului literar universal, R. Wellek, menționa într-un studiu despre *Conceptul de evoluție în istoria literară*, că, cel puțin în occident, “se scriu istorii ale literaturilor și ale genurilor literare fără să se facă vreo aluzie la această problemă (a conceptului de evoluție – s.n.) ignorându-se aparent până și existența ei” [3, p. 39].

Axându-se pe principiul continuității fenomenului literar, Wellek relevă momentele evolutive ale unor genuri, specii literare, menționând că evoluția “înseamnă creștere, proliferare, înflorire, maturizare, îmbătrânire și descompunere finală și este considerată necesară și inevitabilă” [3, p. 39]. Dar acest ciclu are loc, fără îndoială, în cadrul unor dimensiuni (zise ale maturizării și îmbătrânirii) și a unor momente de *re-cuperare*, *re-devenire* și *re-vigorare*, momente care contribuie la selectarea și discernerea “semințelor” unor tradiții viguroase, ce vor asigura transgresiunea unor forme, modele “îmbătrânite”, în altele noi. De fapt, fenomenele spirituale, grație nebuloasei emergente, au capacitatea trans-formării și re-nașterii în forme și structuri noi, refăcându-și natura lor implicită. Reieșind din adevărul că poezia modernă este, mai degrabă o “poezie evolutivă universală”, un sistem deschis, perfectibil aproape la infinit” [3, p. 42], menționăm că și poemul, specie cu o dominantă lirică profundă, cade sub incidența acestui proces perpetuu.

Parcurgând labirintul definițiilor, ne convingem că acestea sunt atât de divergente, în primul rând, din cauza transformării modelului poematic nu numai de la o perioadă / curent literar / la alta, dar și în cadrul acestora, și chiar în perimetrul creației unui autor. În al doilea rând, divergențele sunt alimentate de diversitatea grilei estetice aplicate, anumite definiții fiind, de fapt, niște metafore globalizante:

“un amplu răspuns la o amplă întrebare” (B. Bokov).

În al treilea rând, definirea poemului mai rămâne o problemă, întrucât, în cadrul literaturii universale și, în special al celei occidentale, structura clasică a poemului a fost revendicată și de formele mici ale poeziei, recuperatoare fiind însă crearea suficienței tensionale intra și sub-textuale a operei sau crearea formelor poematice fragmentare. Acestea sunt capabile să se re-compună, să se re-laționeze în diverse contexte dialogice, atât în cadrul creației unui autor, cât și în cel al unei literaturi .

Noii germeni însă, interceptați de către autorii ruși, deschiși către literaturile occidentale, deși produceau efectul sesizabil și se contura “tendința de slăbire a elementului fabulativ, o preferință pentru caracterul fragmentar și pentru desfășurarea lirică”, remarcată de B. Tomașevski, nu reușeau încă să estompeze tendința de rezistență – predilecția “pentru formele mari” poematice, frecvente grație influenței puternice a poemelor romantice, în special ale lui Pușkin și Lermontov. Tendința estetică este catalizată de contextul ideologico-politic al noului stat sovietic, care avea nevoie de formula genurilor mari, context în care a fost atrasă, mai târziu, și literatura basarabeană, ce s-a încadrat cu anumită vigoare a unei voci individuale anume în anii ’60-70 ai secolului al XX-lea.

Încercând o tipologie a poemului rus, B. Tomașevski, reprezentant al școlii formaliste – derivație a direcției poeticii istorice a lui A. Veselovski, semnalează și un fapt mai de amploare, și anume, tendința și afirmarea tot mai insistentă, în cadrul literaturii ruse, “a genurilor lirice de dimensiuni mijlocii, menționând, totodată, că poemul contemporan nu depășește, de regulă, dimensiunile epistolei sau ale satirei din secolul al XVIII-lea” [4, p. 336]. Acest fenomen nou poate fi exemplificat însă mai mult prin poezia refulată, neacceptată, nerecunoscută ca valoare de către critica oficială a statului totalitar, calificată drept poezie decadentă, sistemul ideologico-politic având nevoie de alte forme ale suprastructurii literare. În acest sens, remarcăm încă o dată faptul că, în acel timp, convenea mai mult re-actualizarea modelului tradițional antic, renașcentist și cel romantic al poemului ca structură odică, imnică, eroică, descriptivă ș.a. și ca dimensiune de anvergură.

De aceea, programatic, anume configurația formei conținutiste a poemului lirico-epic a fost impusă ca “necesitate” de revigorare a forțelor creatoare latente, prezente în speciile poeziei reduse, ca dovadă a vocii de amploare a liricii rusești, în special, din perioada postbelică, fapt ce, în conformitate cu principiul integraționist al literaturii sovietice de atunci, trebuia acceptat și preluat și de către literaturile minorităților naționale, cum era literatura din Moldova.

Cele menționate devin argumente elocvente ale importanței *studiului erudit* realizat de E. Botezatu, în care se efectuează o *cercetare a fenomenului poematic supus corelației cauză-efect*, reușindu-se o conturare pertinentă a unei grile estetice în raport cu valoarea sa intrinsecă și extrinsecă. Faptul este foarte complicat, dacă avem în vedere că, în această perioadă, teoreticienii occidentali uzitează, deseori, în sens global noțiunea de poem, desemnând orice tip de poezie (W. Kayser), drept urmare a puternicei liricizări a formelor poetice și a teoretizării excesive a acestui fenomen, poezia acoperind noțiunea de lirică în general. Depășindu-se însă această interpretare exclusivă, exegeții problemei remarcă, în contextul actual, “tendința tot mai insistentă

către forme poetice neîncadrabile net în lirică sau epică. Recunoaștem aici o tendință mai generală către plasticitatea mijloacelor de expresie, refuzul compartimentelor” [5, p. 132].

Dar această constatare importantă accentuează din nou problema definirii poemului, marcând deschiderea spre necesitatea continuării cercetării fenomenului, fapt ce depășește obiectivul articolului de față. Ceea ce intenționăm a remarca în mod deosebit este incontestabila capacitate a cercetătoarei de a cuprinde exhaustiv aspectul teoretic (deși principiul obiectivității ce-i ghidează cercetarea obligă a recunoaște că este departe de a se “ambitiona să cuprindă în mod exhaustiv problemele pe care le iscă specia”), de a discerne și a re-așeza argumentat, într-o ierarhie elocventă, aspectele ce-au funcționat în dez-ordine, concomitent, a face și marcarea deschiderilor necesare și posibile în vederea asigurării unor eventuale soluții. Sugestiv, în această ordine de idei, este primul capitol *În drum spre sinteză: poemul anilor '60-'70*, perioadă de achiziție evidentă în arsenalul poemului basarabean, argument în favoarea necesității cercetării procesului dinamic, un parcurs ce se poate realiza nu numai cu efortul și mijloacele suficiente sîeși, dar și avînd neapărat doza de posibilități nerealizate. Astfel “prologul” metatextului despre poem își justifică rolul, precum o face și “epilogul” studiului – *Popas final* – intitulare și realizare evidentă în spirit poematic. Până a ajunge la acest punct terminus, avem a parcurge un text de o veritabilă țesătură auctorială - replică a discursului poematic, un incitant și erudit dialog cu eul empiric și cu cel ce figurează, de fiecare dată, în comunicarea poematică reală, cât și cu punctele de vedere extra-poematice.

Autoarea angajează cititorul într-o discuție pertinentă, prinsă într-un stil adecvat obiectivului de studiu și mînuind abil instrumentariul necesar procesului analitic, dar și dez-agregînd anumite viziuni și concepții osificate și depășite.

Aplicînd criteriul statistic ca element al discursului incitativ cu pretenție de credibilitate, persuadarea fenomenului de treptată constituire și afirmare a poemului în cele două etape urmărite: prima fiind o etapă de acumulare cantitativă a speciei în anii '30-50, acumulare marcată de un proces interior al selecției valorilor operată în acel timp, precum și de tendința “spre epicizare” (p.20), iar a doua, anii '60-'70, impunîndu-se drept “etapa memorabilă în istoria poeziei epice moldovenești: peste O SUTĂ de poeme vin să întregească evoluția unei specii, care trăiește un reveriment îmbucurător și semnificativ sub toate aspectele”(p. 32). Identificînd un spectru de particularități definitorii ale poemului afirmat în acești ani, E. Botezatu îl consideră “un fenomen poetic cu contururi distincte” (p. 34), motivat atât de circumstanțele extraliterare, cât și de cele ale contextului literar. Între aceste două coordonate își orientează cercetătoarea fluxul analizelor de o impresionantă turnură hermeneutică și o convingătoare interpretare teoretică.

Afirmînd că “însăși dezvoltarea socială și estetică a determinat activitatea poemului, autoarea își centrează investigația pe un fascicul de probleme ce ar pune în valoare multiaspectuală specia ca dovadă concludentă a unui “destoinic act de viață literară” în zona culturală românească din contextul mozaical al literaturilor fostei uniuni.

În vederea realizării obiectivului, E. Botezatu definește un set de criterii, ce

asigură sistematizarea și departajarea tipologiei poematice: *formula estetică* (poeme romantice, realiste, cu subdiviziuni diverse), *corelarea elementelor de gen* (poeme cu subiect epic-narative, lirico-epice fără subiect, lirice și dramatice), *fondul social uman raportat la epocă* (filozofic și corial-filozofice, politice, erotice ș.a.m.d.), *natura "elementelor de formă"* (poeme confesiv-lirice, documentare, publicistice, precum și poemul alegoric, poemul-baladă), *structura* (poeme monologuri, poeme ciclice ș.a.). Posibilitățile de clasificare nu sunt epuizate, ceea ce adevărește doar utilitatea didactică a faptului. Polemizând cu cercetătorii ce propun clasificări arbitrare, autoarea susține insuficiența aplicării unui singur criteriu de clasificare, precum și necesitatea de a respecta criteriile din aceeași sferă logică (p.38).

Stabilirea sistemului de criterii permite identificarea tipurilor de poeme ce domină în literatura basarabeană din această perioadă, precum și analiza resurselor etice și estetice ale acestora, obiectiv realizat pe parcursul acelor patru capitole ale monografiei, înlănțuite într-o consecutivitate demonstrativă ce direcționează dinamica investigației. Drept axă penetrantă a studiului, este principiul evolutiv de la dominantă etică spre cea psihologică, ceea ce permite relevarea persuasivă a flexibilității modelului poematic, precum și a mișcării și re-amplasării accentelor dominante. Astfel, un capitol aparte, *Valențe și căutări etico-sociale în poem*, îi este consacrat specificității realizării poemului cu mesaj etic, marcat de semnele "esențiale ale socialului" (p. 73).

Explorând textele poematice ale lui B. Istru, V. Teleucă, A. Cibotaru, P. Boțu, I. Vatamanu ș. a., autoarea angajează idealul uman aflat la "orizontul de așteptare" al timpului și principiul tematic ce asigură încadrarea motivată a poemului basarabean, cu toate particularitățile lui distincte, în contextul literaturii fostei uniuni, similitudinile atestate venind, în opinia noastră, dinspre principiile conferite de către macro-contextul conjunctural, ceea ce constituie, de fapt, o presiune, o constrângere a posibilităților firești ale intra-contextului autohton (fie că e vorba de tradiție pe linia diacronică chiar și în manifestare latentă, fie că se iau în calcul posibilitățile individuale ale actului de creație). În paginile acestui capitol sunt analizate valențele poemelor ce s-ar axa pe genericul arghezian *Cântare omului*, cu tot ce reprezintă el ca factor activ și expozitiv al timpului, cercetătoarea urmărind mijloacele și tehnica poetică de realizare a universului moral și estetic, ceea ce conturează specificul poemelor luate în discuție.

Teritoriul certitudinii valorice a pânzelor poematice este marcat de așa-numitele teme eterne: *natura, creația, munca, veșnicia, frumosul, binele, răul* ș.a. , motive fundamentale ce se impun prin frecvența lor, conotând semnele lirice ale timpului din care face parte "cursa spirituală a omului spre esența sa, sondarea straturilor adânci ale spiritului" (p.147). Faptul determină pretinsa consubstanțialitate atitudinală a eroului liric, "prezența omului fiind încă inconsistentă", iar intenționalitatea moralizatoare afișată ține discursul poematic în chingile didacticismului (p.156-158).

În capitolul III, *La ora de foc a veacului...*, se urmărește procesul revitalizării elementului politic în poemele publicistice, "axate pe probleme de strictă actualitate social-politică", ce promovează "mesajul umanismului militant". Precizând câteva semne caracteristice ale poemului cu substrat politic, autoarea conchide că "poemele

acestea reprezintă poezia publicistică în ceea ce are ea mai caracteristic și, mai mult decât alte specii poetice, se înrudesce, în câteva semne fundamentale, cu publicistica propriu-zisă, (fără a-și pierde, firește, poeticul” (p. 163).

Cercetând particularitățile de formă ale acestora, este menționată eficiența interiorizării profunde a mesajului poetic, valențele meditative și opinabile ale discursului poetic, poemele analizate exprimând “o filozofie asupra vieții și a omului” și “alcătuind o virtuală cronică poetică a anilor ’60-70” (p.200).

Conform principiului dezvoltării semnificațiilor dominantelor, propus sie-și drept axă a constituirii demersului analitic, E Botezatu se reține, într-un capitol aparte (IV), *Pe marginea poemului retrospectiv*, în domeniul poemului istoric, revoluționar. Explicând fenomenul, autoarea afirmă că în miezul mesajului acestor tipuri de poeme se află, “în primul rând, respectul față de strămoși. Arheologi ai trecutului, arhiviști și istorici, poeții reînvie momentele din viața și lupta de ieri, deshumează și reactualizează tezaurul de simțire și gândire, cristalizat în experiența poporului, și, în acest fel, deschid, ca pe o carte sacră, povestea durerii și înaintării, comoara incomparabilă de experiență umană, de înțelepciune și echitate, devotament și patriotism” (p. 203).

Într-adevăr, în acel context de conjunctură ideologică și politică totalitaristă, reactualizarea artistică în intenția de a recupera un mesaj ce ar intui, ar trimite, fie și destul de ambiguu și evaziv, la un adevăr ontologic, era nu numai un act de curaj al autorilor, ci și o necesitate intrinsecă a potențialului poetic creator de a-și revendica resursele spiritului aflate în stare latentă.

Se cunosc astăzi frecvențele și durele presiuni sau intervenții ale organelor ideologice din centrul sovietic de a estompa explorarea spațiului istoric comun al întregului popor român, căderile în desuetudine ale unor scriitori basarabeni, care revitalizau tematica istorică în creația lor. De aceea o parte dintre ei, cei mai talentați, recurgeau la “manevre” strategice, transformate în tehnici de poetică (iluzii, alegorii, parabole), care, din intenția de a camufla jocul, deseori operau deplasări de accent în defavoarea legii de evocare artistică a unei realități istorice.

O altă parte pune evenimentul istoric într-o oglindă deformatoare, mesajul fiind racordat, *in grosso modo*, la sloganele sistemului politic al vremii. Dobândind anumită experiență și curaj, favorizând, în parte, de cunoscutul “dezgheț politic”, poemele din această perioadă și, mai ales, cele apărute de sub pana tinerilor creatori, au recuperat o parte din dimensiunea valorică a devenirii istorice a poporului nostru, acceptat ca entitate românească. În concluziile capitolului se indică asupra unor orientări care ar eficientiza potențialul artistic al poemului istorico-revoluționar, atât la nivelul semnificatului, cât și la cel al semnificantului, menționându-se continua actualizare a acestui tip de poem, precum și necesitatea unei deosebite facultăți a autorilor acestui gen de scriitură: “timpurile se cer concretizate cu mai multă rigoare și simț istoric” (p.251).

Un loc aparte în demersul analitic al monografiei îl au capitolele V și VI prin ineditul absolut al rezultatelor cercetării. Autoarea constată că “într-o accentuată dinamică specia se neagă, se depășește, preia și renovează elemente tradiționale, asimilează noi modalități, într-un cuvânt, înregistrează modificări notabile pe toate

planurile” (p. 252), în special înregistrându-se intensificarea diverselor forme convenționale și ale elementelor alegorice, ce au revigorat poemul basarabean, deseori construit în esență pe “structuri parabolice cu implicații sintetic-simbolice: *Ziliana*, *Coțofenele albastre* și *Femeia în negru* de N. Costenco; *Casă în Bugeac* și *Ruguri* de P. Boțu; *Sensul horelor* de V. Teleucă; unele din poemele lui L. Damian, I. Vatamanu ș.a (p.253). Cititorul interesat de problemă va cunoaște o analiză în esență și în detalii relevante a tipurilor noi: poem alegoric, de ficțiune, parabolă poematică ș.a., convingându-se de performanțele și pericolele re-novării formulelor.

Această realitate necesita, fără îndoială, un studiu special, cum este acesta, realizat cu o competență, într-adevăr fascinantă, capitolul dat rămânând până în prezent un exemplu de cercetare a fenomenului nou relevat și de punere competentă a problemei, cu deschiderile necesare și cu soluțiile posibile de realizare la acea dată. Valoarea investigației rezidă și în faptul că, fiind o temelie sigură, ea diriguiește spre continuarea cercetării fenomenului aflat și în prezent în proces de modificare și evoluție.

Cu statut de *sinteză substanțială* se impune ultimul capitol, în care se analizează particularitățile poemului basarabean, aflat în permanentă evoluție și încadrat în perimetrului unional, unde se produce o adevărată explozie a diverselor tipuri și forme, poemul acumulând în anii '80 o vitalitate nebănuită: “Poemele astăzi nu doar că sînt multe – impresionează multitudinea tipologică a speciei” [6, p. 24].

Obiectivele principale ale investigației urmăresc înrudirile de structură și semnele distincte, demonstrând că, dintre comunitățile mobile și calitative ale poemului basarabean, sunt, în primul rând, lirizarea, compoziția bipolară “binomă”, rolul structural-organizațional sporit al motivelor, apelul frecvent la compoziția circulară, atenuarea fabulei și a conflictului ș.a.

Cercetătoarea urmărește atent tipologia elementelor și modalităților de valorificare a acestora în pânzele create, întrucât autorii lor insistă să descopere resurse nebănuite de coagulare a noii nebuloase, germinatoare de forme inedite ale unei reale comunicări poematice, ce trebuie pusă în relație indiscutabilă cu “multiplicitatea intuițiilor cititorilor” [7, p. 54].

Autoarea este îndreptățită atrasă de cercetarea modalităților inedite de “montajare” a elementelor de structură și de relevarea potențialului sugestiv al diversității arsenalului de tehnici, ce contribuie la renovarea speciei. Se demonstrează, cu lux de amănunte și printr-o viziune de ansamblu, statutul de intertext al baladelor și al miturilor pentru poemul basarabean, mai ales, pentru cel de ficțiune, nici unui tip de poem din cadrul literaturii unionale fenomenul nefiindu-i propriu într-un asemenea grad de receptare.

Venind și momentul unor concluzii, se impune, fără tăgadă, mărturisirea, că *lectura acestui studiu produce un adevărat deliciu intelectual*, grație faptului că discursul lui “se ivește” viu sub ochii cititorului, țâșnind dintr-o arie extinsă de lecturi și, mai ales, dintr-o topire a tuturor acestor aliaje stilistice într-unul inedit, captivant, dinamic și generos. Se propune spre a contempla “zone” poematice diverse și spre a regândi puncte de vedere, pe care cercetătoarea le-a trecut nu o dată prin filtrul său sufletesc și prin grila valorilor estetice, stare de spirit cuprinzătoare și palpitantă,

revalorificată prin viziunea proprie asupra realității umane de o tentă filozofică rafinată, stare de spirit cu adevărat poematică, poemul fiind, poate, cel mai locuibil spațiu de reflectare existențială a autoarei, condiție *sine qua non* a unui critic și cercetător de marcă, precum s-a afirmat DOAMNA ELIZA BOTEZATU.

Referințe bibliografice:

1. Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, București, 1995.
2. Eliza Botezatu, *Poemul moldovenesc contemporan*, Chișinău, 1981. În continuare se va cita după ediția dată, indicându-se în text doar pagina.
3. Rene Wellek, *Conceptele criticii*, București, 1970.
4. B. Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, București, 1973.
5. Silvian Iosifescu, *Construcție și lectură*, București, 1970.
6. L. Lovlinski, *Orizonturile poemului contemporan. (Probleme ale speciei)* // Voprosî literaturî, nr. 4, 1986.
7. Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, București, 1975.

Viorica Bolocan

**Eliza Botezatu între pasiune,
vocație și artistism**

ELIZA BOTEZATU face parte din oamenii care cred în *pasiunile* lor. Iar pasiunea numărul unu era să fie *profesor*. Nu un oarecare profesor, ci unul care atinge *măiestria*.

Orele dumneaei erau, pentru mine, ore de spectacol. Ore de spectacol au rămas...

Sunt țări unde viitorul profesor, la admitere, trece și printr-un examen ce ține de arta didactică. E supus unor probe prin care se verifică dacă va putea deveni adevăratul dascăl, mentorul, învățătorul. Acel examen verifică și anumite calități actricești; cu atât mai mult cu cât, zicem noi, o cere *arta profesorului literat*.

E știut că o oră de literatură într-o aulă universitară îi solicită profesorului întâi și întâi erudiție, apoi spirit critic, capacități de analist. Toate acestea însă degeaba le stăpânești, dacă nu ești dotat și cu vocația de a profesa, dacă nu energizezi acest aspect, dacă nu ajungi la artă didactică, dacă nu ai competență de profesor. Nu vreau să evoc orele de literatură ale unor literați la care studenții se cam plictiseau și la care căutau să se ocupe cu altceva, mimând ridicol ascultarea.

Minunea s-a întâmplat când la catedra a venit doamna E. Botezatu și ne-a câștigat atenția prin felul cum vorbea, cum pune accentele, cum ne intriga în situațiile-problemă pe care le crea frecvent. Impresiona dezinvoltura cu care se transpunea în ipostaza vreunui personaj. Efectul orei îl câștiga atunci când dimensiunea criticului, a analistului, a istoricului literar era completată de cea a interpretului, a actorului. Recurgea, așadar, la o anume doză de artistism, de interpretare scenică, de artă a zicerii. Doamna Eliza Botezatu a știut acest lucru fără a susține un examen anume. Avea destule convingeri s-o facă.

A insistat de la prima oră, atunci când a susținut primul recital în fața studenților, pe arta rostirii, a exprimării răspicate, a vorbirii expresive, considerând-o deopotrivă condiție inevitabilă în atingerea profesionismului și în înțelegerea actului

creativ al scriitorului.

Fiecare discurs didactic era ținut la un nivel oratoric impecabil, însoțit de o voce inconfundabilă. La fiecare oră, după rolul de profesor, după cel de critic sau istoric, doamna își asumă și rolul de actor, numai că era unul prea greu de făcut, mai dificil chiar decât rolul actorului actor. Oricât ar părea de paradoxal, dar așa este. Mai întâi, pentru că trebuie să facă doar într-o zi mai multe roluri: la prima oră, să zicem, se cere să-i joci pe Nică și pe mătușa Mărioara din *Amintirile* lui Ion Creangă, la a doua să declami din Eminescu, la a treia să teatralizezi o fabulă, la cealaltă să te oprești la o bucată din Vieru ori din Stănescu și tot așa - la fiecare oră alte roluri.

Mai mult ca atât, doamna E. Botezatu face în auditoriu teatrul unui singur actor, teatrul profesorului-actor. Iar orele devin extraordinare tocmai prin partea de spectacol. Dar să reținem: în fiecare zi câte trei – patru spectacole, la fiecare oră alte roluri, alți studenți – spectatori, altă sală . . . Și trebuie să se descurce de una singură: fără culise, fără sufleor, fără coleg de trupă . . . În ciuda acestui fapt, de fiecare dată, succesul era și continuă să fie asigurat. Un succes la scenă deschisă. Vin și azi la orele dumneaei tocmai pentru acea atmosferă agreabilă, pentru doza de spectacol, pentru starea de organic, pentru momentele de revelație la care ajungi. Reușește să te sensibilizeze din prima, după care te duce cu mai multă siguranță spre filozofia textului, spre arta cuvântului, oferindu-ți o primă posibilitate de descoperire a actului scriitoricesc.

E convinsă că lectura expresivă are un impact mare în trezirea gustului pentru lectură, că e un act strategic în formarea cititorului. Prin formarea acestei deprinderi, studentul, elevul învață a regândi spusele poetului, discursul narativ. Iată ce le zicea la un seminar profesorilor de română: „*Îl înveți pe elev, pe student să gândească cu voce, pentru că poezia e o formă de gândire; declamând-o, o regândești, îi adaugi ceva în plus, ceva de la tine; îngândurările poetului se transmit prin intonație.*” (subl.n.)

Ne-a convins în atâtea rânduri că o lectură adevărată, în adâncime se face mai cu eficiență după niște accente vocalice, după niște modulații de voce bine racordate cuvintelor-cheie, sintagmelor menite a scoate în evidență nuanțele, semnificațiile, sufletul poeziei. În această ordine de idei, doamna E. Botezatu susține următoarele: „*Prin lectura expresivă îi îndemn pe studenți să asculte muzica versului, melodia cuvântului cu auzul interior; lectura expresivă e o formă în plus de a-l apropia pe student de sufletul poeziei; lectura cu voce e și o formă de trăire a textului, de contopire sufletească cu acel text, e așa cum se producea fenomenul în recitalurile actriței Leopoldina Bălănuță*”. Noi vom adăuga: este un moment deosebit, aparte, unul special în realizarea obiectivului atitudinal, obiectiv de primă importanță în predarea literaturii.

Trebuie să recunosc: tehnica lecturii expresive de la dumneaei am deprins; adevăratul gust pentru lecturi mi-a fost trezit la acele ore de „Citire expresivă”. Iar de aici, am reușit să merg mai departe – la o lectură până la urzeala cărții, la o lectură de profunzime. O bună lectură expresivă am căutat să le cultiv și elevilor mei: un accent bine pus, accentul logic, nu unul de dragul declamării, nu unul foarte plin de emfază sau prea bocitor, cum se mai întâmplă. „*Uneori, zice doamna profesoară, printr-o*

interpretare eronată, putem ajunge la neînțelegerea textului de către receptor, riscăm să desființăm poezia, să o șarjăm". Am insistat, la rândul-mi, pe formarea la elevi a tehnicii vorbirii, a unei culturi intonațional-expresive, așa cum ne-o cerea pe vremuri Domnia sa. Mi-aduc aminte cum ne făcea atenți la toate pauzele, nu doar le cele marcate prin semne de punctuație, ci și la cele dictate de context, la pauzele psihologice. Apoi ne demonstra că fiecare text solicită o anumită tonalitate, o intonație aparte: într-un fel vei declama *Revedere* de Mihai Eminescu și altfel *Limba noastră* de A. Mateevici (se cere să deosebești elegia de imn); într-un mod anume vei recita *O furnică* a lui Tudor Arghezi și în altul *Sfârșit de toamnă* a lui Vasile Alecsandri. Or, în școala noastră, spre regret, textul literar încă se intonează cu mult fals, se „cântă” nu știu cum, supărând urechea rău de tot.

Doamna profesoară ne-a demonstrat adesea că lectura expresivă, interpretarea sinceră, însoțită de trăirea adecvată, e unul din primii pași spre analiza textului, un prim pas în descifrarea mesajului. La analiza prin ecorșeu stăruie îndelung la stratul sonor, căutând a ne convinge cât de sugestive pot fi cuvintele din perspectivă sonoră. Scriu și parcă-i aud vocea:

*„Sara pe deal buuciumuul suună cuu jaale
Tuurmele-l uurc, stele le scapără-n caale”*

sau

*„Parrisul arrde-n valuri, Furr tuna-n el se acaldă,
Turrnuri ca facile negrre trrăsnesc arrzând în vânt”*

sau

„De-atâtea noopți auud pouâând.

Auud materia plângâând . . .

Suunt siinguur, și mă duuce – uun gâând

Spre locuiințele lacuustre”.

„Evidențierea aliterațiilor și a asonanțelor sporește muzicalitatea și descoperă sensurile, mai spunea profesoara la acel seminar. Încă un argument că prin declamare îi înveți pe discipoli să se concentreze asupra subtextului.”

O maximă a lui Cicerone zice că *poeții se nasc, iar oratorii se creează*. Doamna profesoară **Eliza Botezatu s-a creat și ne-a creat pe mulți în ale oratoriei**. Și chiar dacă n-ai susținut o probă de actorie la admitere, e destul să vrei să vezi în elev spectatorul, catedra - o scenă, iar în tine – actorul-profesor și nu se poate să nu vrei să tinzi spre arta didactică.

Stimate dascăl de literatură, adu-ți aminte cum îi cucerea Creangă pe elevii săi, ori domnul Trandafir al lui Sadoveanu pe ai săi... Nu uita cum o face doamna E. Botezatu.

O civilizație nu e civilizație, dacă nu respectă oamenii cu experiență. Să respectăm dar bogata experiență a doamnei Eliza Botezatu, pentru că dumneaei și-a pus bine amprenta personalității pe fiecare discipol. E un mare eveniment să fii contemporan cu un om deosebit cu un poet, cu un actor, cu un critic . . . Cu cât mai abitir, când toate acestea le cuprinde profesoara ta, căreia-i place să spună: „Cel mai drag îmi e să predau, cel mai bine mă simt la catedră, alături de studenți. Asta-i chemarea mea de fapt.”

Da, a știut să-și facă din profesie o pasiune.

La mulți ani, dragă profesoară!

Veronica Postolachi

Cuvânt despre Doamna Profesoară

Inițiind un *Curs special despre viața și opera lui M. Eliade* și manifestările cultural-științifice „M. Eliade” (în martie 2004, vom asista la ediția a X-ea), am avut ocazia de a studia mai profund biografia umană și cea spirituală a unuia din cei mai mari istorici ai religiilor din lume.

În anii săi de adolescență, M. Eliade a avut doi idoli: N. Iorga și Giovanni Papini, de dragul căruia a învățat limba italiană, ca să-i poată citi romanul *Uomo finito* (*Un om sfârșit*). În anii de studenție (și mai târziu!) a avut un Profesor model – Nae Ionescu, pe care l-a venerat în permanență.

În aceste coordonate ale existenței lui M. Eliade, am descoperit ceva similar cu anii mei de școală și cei de studenție. La școala din Văratec eram încântată de profesorul meu de limbă română, regretatul Anton Gh. Chetțaru. La Facultatea de Litere a Institutului Pedagogic de Stat din Bălți „Alecă Russo”, aveam mai mulți profesori merituosi. Dar peste ani, dintre toți, am delimitat un model pentru mine – Eliza Botezatu, împătimită de poezie și proza lui Ion Druță.

Până și chipul ei ne părea coborât din universul lui Druță: cu ochi de Rusandă, fidelă unui ideal ca Ruța, cu armonii în suflet ca Vasiluța, absorbită de o hărnicie coborâtă din *Povestea furnicii*, înțeleaptă ca moș Onache și dorind, asemeni lui moș Mihail, cu sania sa neobișnuită, să lase o urmă în sufletele discipolilor săi, un drum pe care fiecare să se poată descoperi pe sine.

Pentru noi, studenții din generația mea, Eliza (așa îi ziceam, între noi!) era *prototipul femeii frumoase și deștepte*. De fapt, n-a pierdut aceste calități nici până acum. A rămas expresia misterului feminin și un om de o cultură aleasă. Critic literar și profesor universitar, în cărțile Domniei Sale, a studiat tendințele poeziei din Basarabia, accentuând cele mai importante trăsături ale ei: „intelectualizarea, intensificarea unei reflexive, orientarea către interpretarea filosofică a problemelor lumii și omului.” (*Poezia meditativă moldovenească*, Ed. Literatura artistică, Chișinău, 1977, p. 3).

În laboratorul Dumneaei de cercetare a poposit poezia lui Grigore Vieru, Liviu Deleanu, Pavel Boțu, Andrei Lupan, Em. Bucov, G. Meniuc, N. Costenco, B. Istru, A. Robot, L. Damian, A. Cibotaru, An. Ciocanu ș.a.

Fie în exegeze monografice, fie în studii aparte, criticul Eliza Botezatu își merită calificativul de **Mecena al literaturii din Basarabia**, stăpânind „cheile” adevăratei arte interpretative.

Am o experiență de muncă pedagogică de peste trei decenii, dar mă simt tânără

studentă în fața Elizei Botezatu, care nu încetează de a împărți tuturor din „lumina darnică” a sufletului și inteligenței care-i aureolează chipul.

**Viorica Goraș-Postică,
Irina Gantea,
Galina Ciubară**

Eliza Botezatu: La aniversară

Spirit enciclopedic, talent pedagogic, sensibilitate aleasă și atâtea alte virtuți valorificate în manualele școlare și în materiale didactice suport

Nu este deloc ușoară încercarea de a cuprinde în câteva pagini un omagiu adus unei *personalități de excepție*, chiar dacă perspectiva este una parțială și abordarea subiectivă.

Filologia și pedagogia sunt două domenii-cheie care i-au încununat destinul doamnei E. Botezatu, iar misiunea nobilă de a educa, a forma, a modela spirite și atitudini a fost și este realizată cu brio pe parcursul întregii vieți. Masa de scris și catedra i-au fost și îi sunt două altare. Exigența și generozitatea, sensibilitatea, intuiția de artist, fantezia și imaginația, stofa și prestața de intelectual au făcut-o deosebită printre contemporani.

Ideile și înțelepciunea E. Botezatu le-am cules și le culegem din *discursul plin de har, scris și rostit*, pe care am avut bucuria și plăcerea să-l parcurgem. Poate și dumneaei să afirme, asemeni poetului G. Meniuc, că „a lăsat urme adânci în sufletul generației” sale, dar și al multor generații succesoare. Avem certitudinea că vor mărturisi aceasta și peste ani elevii, studenții și colegii.

Când parcurgi cele scrise, începând cu monografiile despre creațiile scriitorilor și terminând cu articolele critice la un text sau cu aparatul metodic din manualul școlar, constăți că i-a plăcut ce a făcut, „căutându-se și căutând”.

Noul și schimbările permanente au fost și sunt trecute de dna Botezatu printr-un filtru riguros de exeget și nu au rămas niciodată departe de preocupările dumneaei. La începutul anilor '90, atunci când un grup de filologi și pedagogi au conceptualizat educația literar-artistică, dna Botezatu a fost printre promotorii acesteia. S-a încadrat în echipa de creație chiar de la începuturi, devenind ulterior un însoțitor și îndrumător iscusit în munca de restructurare a conținuturilor și metodologiei de predare-învățare-evaluare la limba română.

Școala, cu tot ce cuprinde ea, este „o casă cu suflet de lumină”, în viziunea doamnei Eliza Botezatu, și această lumină a revărsat-o și Dumneaei în mintea și în inima generațiilor ce se perindă. *Am învățat de la dna Botezatu*, spun cu mândrie și recunoștință studenții și colegii mai tineri și mai în vârstă. O spunem și noi, coautorii de la manualele școlare, care ne-am simțit onorați s-o avem alături și să învățăm de la ea *lecția cuvântului scris și rostit, lecția esteticului, lecția responsabilității și a demnității, lecția Vieții*. Ne-am îmbogățit mult, având-o alături, citind ce a scris și ascultând-o. Și în manualele școlare se află în continuă căutare a „cheilor artei” și-i îndrumă și pe elevi, și pe învățători să o facă, dând dovadă de talent și curaj.

Manualul școlar, învățătorul și elevul au câștigat enorm, din momentul când criticul literar și profesorul universitar E. Botezatu a crezut că se merită să-și încerce pana. Domeniul relativ nou pentru dumneaei, a provocat-o și a reușit să-i dea originalitate, selectând texte literare de valoare și apropiindu-le de inima copilului, prin elementele de analiză literară, prin exercițiile creative, care instigă spiritul și imaginația creatoare.

Capitolele din *Ghidul învățătorului* scris de Eliza Botezatu îndrumază cu măiestrie învățătorii, îi conduce inspirat pe căile nebănuite din lumea frumosului, dezvăluindu-le tainele textului literar și sugerându-le cum să aducă acest text în universul copilului.

A muncit și muncește în continuare cu dăruire, sacrificând confortul personal, multe plăceri și necesități cotidiene. Pe paginile scrise dialoghează cu mii de elevi, îndrumându-i în „deschiderea porților universului frumosului”. Așa cum ar face-o de la catedră, predă și prin manual, LITERATURA, se înalță și ne înalță, a crescut și ne-a crescut, rămânând fidelă valorilor autentice.

Din mărturiile sincere și duioase ale *nei G. Giubară* surprindem: “Fosta noastră profesoară ne-a predat literatura pentru copii la începutul carierei. Ne vorbea foarte convingător, cu o mare măiestrie despre importanța educației literare din fragedă copilărie. Ne atrăgea nu numai prin frumusețea fizică, prin ținută și demnitate, dar, în mare măsură, și prin limbajul impecabil, prin modul de exprimare, prin facultatea rară de convingere și de cucerire a auditoriului.

I-am apreciat exigența și obiectivitatea. Ne temeam de ea în timpul colocviilor, examenelor. În același timp însă, ne dădeam bine seama că aceasta nu era o frică, ci mai mult o mare stimă, un respect, o rușine că nu vom face față lucrurilor. Dar vroiam anume Dumneaei să ne predea. Doream mult să conversăm și s-o ascultăm. Era un model pentru noi.

Îmi amintesc deseori o secvență de la examen, când mi s-a cerut să prezint conținutul programelor la literatura pentru clasele I-IV, după aceea să recit câte o poezie din fiecare clasă. Mi-a plăcut lucrul acesta mult. I-am recitat multe poezii, începând cu clasa I și terminând cu clasa a IV-a, numind și autorii acestora, după care a urmat un: bravo! Mai cunoști și alți scriitori? Ce le spui copiilor despre cutare scriitor? etc.”.

Învățătoarea noastră, Profesoara, Prietena noastră dragă SĂNĂTATE! LA MULȚI ANI!

Vlad Ciubucciu

...Și o femeie din Moldova

Anul 1988. Pragul uluitoarelor transformări politico-sociale ulterioare din spațiul ex-socialist european.

Împreună cu doamna ELIZA BOTEZATU, critic literar și profesor universitar, și dl dr. ION CIORNÂI, profesor universitar, ne-am aflat în delegație oficială la Lvov, în Ucraina la o conferință unională cu tema relațiilor internaționale în

învățământul universitar din cadrul ex-URSS.

Sistemul sovietic, atât de viguros și în aparență de o sănătate politică și militară uluitoare, trosnea la toate încheieturile. Însă, purtători ai unei mentalități cultivate, noi nu puteam nici bănuî tragicul deznodământ. Acceptam cu satisfacție cuvântările cutezante ale reprezentanților din Țările Baltice, Ucraina, Georgia și Bielarusi...

Glasnosti, ne ziceam.

Marea majoritate a participanților atacau Rusia.

Poate de aceea în memorie mi se întipări chipul unui critic literar în etate, de etnie velikorusă, care încerca cu disperare să contracareze critica vehementă antirusă, rușii fiind considerați vinovații primordialii ai dezastrului.

- ...oameni buni, căuta bătrânul să dibuie o esență, oameni buni, rușii, ca și voi toți, celelalte popoare sovietice, au fost, după '17 încoace, trecuți sub același tăvălug socialist de uniformizare și asimilare forțată, treptată, a națiunilor, de mancurtizare definitivă și creare a fenomenului h o m m o s o v i e t i c u s...

Dați-ne și nouă, rușilor, dreptul să conștientizăm tragedia comună și, cot la cot, cu voi, să încercăm și noi să revenim la normal...

S-au stins din memorie problemele actuale, multe și mărunte, puse pe tapet la conferința din Lvov.

Mai bine, însă, au rămas imprimare în memorie alte fenomene, întâmplări, amănunte, ca urmare a contactului viu cu oamenii.

În acest sens, mi s-a păstrat intact chipul dnei ELIZA BOTEZATU. O cunoșteam de mult, precum o cunoaște și astăzi orice profesor de litere din Moldova. Nu o singură dată, în sala de conferințe sau la radio, i-am ascultat prelegerile de critică literară, apreciindu-i la justa valoare vocea cuminte și plăcută, inteligența rară, asaltătoare, care cadra organic cu tinerețea-i în floare, plină de vlagă și de vino-încoace. Nu zadarnic un coleg de-al meu, mai sensibil, exclamase o dată, admirând-o la tribună:

- Cea mi frumoasă și înțeleaptă femeie din Moldova!

Și colegul meu a simulat un oftat adânc.

- De ce, mă rog, oftezi?

- E greu ... Te apropii, iată-așa-ia, de o femeie ca aceasta, tânără, frumoasă, să-i faci curte, și când colo, afli că, deja, e bunică!

Ajunse bunică, firește, și dna ELIZA BOTEZATU.

Am observat lucrul acesta anume atunci, la Lvov. Ba am constat că, indiferent de vârsta neadecvată, e o bunicuță adevărată, chiar talentată.

Mereu își amintea de nepoțica rămasă la Chișinău care, cum se vede, tânjea după povestea ordinară de seară. Uneori bunicuța reproducea anumite situații de litigiu, unde o vorbă cu tâlc, aruncată într-o doară de bunicuța, o snoavă ticluită ad-hoc, o micropoveste, aplana toate celea, întronând în casă voia bună și înțelegerea.

Mă gândii atunci că folclorul nu e o creație anonimă, ci are un autor concret: o bunicuță ca aceasta, plină de inspirație și înzestrată cu calități artistice.

Am revenit la aceste gânduri acum, când m-am apucat să generalizez informația despre strămoșii dnei ELIZA BOTEZATU, căutând să-i însăilez *cartea neamului*.

Cine știe, aceste calități generale se trag, poate, de la maică-sa, ANA lui

TOADER CHIZIN din satul Briceni sau de la mama mamei, bunică-sa ANICA lui MURGULEȚ din Mereșăuca, sau, poate, sunt anumite valori genetice moștenite de la mama tatei NICOLAE CRACAN din același sat BRICENI – bunica PARASCHIVA a lui ANDREI TOPALĂ. Dar de ce nu și o moștenire din partea unei străbunice pe linie paternă - GRĂCHINA lui GRIGORE GROAPĂ din satul Visoca, Câmpia Sorociei. Dar de ce nu am recunoaște că zestrea spirituală se trage tocmai de la străbunica MARIA (1827) a lui ION, soția străstrăbunicului NESTOR CRACAN (1821)?

Sau, mai bine zis, de la străstrăbunica ELENA lui NESTOR (1788), soția străstrăbunicului ȘTEFAN CRACAN DIN SATUL Briceni (1778-1830)?

Nu vom greși dacă vom susține că această moștenire are rădăcini adânci tocmai pe malurile râului istoric MOLDOVA, cu afluentul său CRAC ¹, de unde se trăgeau strămoșii lui ȘTEFAN CRACAN (1778-1830) --- fiul lui NESTOR CRACAN (1821) --- fiul acestuia VASILE CRACAN (1865) --- apoi fiul tiz al său tot VASILE CRACAN (1889, mort în război prin (1915) --- și, în sfârșit, NICOLAE CRACAN (1911), tatăl ELIZEI (1938, noiembrie, 7).

Pe linie maternă, dna ELIZA BOTEZATU se trage din ANA (1911) a lui TOADER CHIZIM, care a fost înfiat de neamul SCORȚESCU. Cândva SCORȚEȘTII fost-au un neam odrăslitor, coborâtor din trei frați trăitori în sec. XVIII – MIRON (1754), VASILE (1770) și URSACHE (1764) SCORȚESCU.

Așadar, cine dorește să afle plămada de altă dată, rădăcinile istorice ale fenomenului ELIZA BOTEZATU, femeie frumoasă, inteligentă și eminent om de cultură de la noi, să fie atent la neamurile CRACAN, TOPALĂ, CHIZIM, SCORȚESCU din satul Briceni, GROAPĂ din Visoca și MURGULEȚ din Mereșeuca, Nordul Republicii Moldova.

3 august 1995

CARTEA NEAMULUI CRACAN din satul BRICENI

1708 **CRAC** sau **CRACAN** (prenume vechi, traco-dac)

↓

1743 ...? ... sân CRACAN (patronim)

↓

1778 – 1830 ȘTEFAN Craian,
= Elena , 1788

↓

1821 **NESTOR** Cracan
= Maria 1827

↓

1865 **VASILE** Cracan
= Paraschiva lui Andrei Topală

↓

1911 **NICOLAE** Cracan
= Ana lui Toader Chizim (Scortescu)

↓

1938, 7 noiembrie **ELIZA Cracan (Botezatu)**

1) – E concepția eronată a academicienilor noștri. Adevărul e altul. Numele de familie CRACAN provine de la un prenume străvechi de persoană - CRAC, prin derivare cu suf.- an (Crac + an), ultimul, de asemenea, prenume.

Ana Ghilaș | Plenitudinea afirmării în timp

“Timpul și omul, timpul în om, omul în timp...” Sunt viziuni asupra relațiilor dintre aceste două entități, argumentate cu competență și finețe de cercetătorul literar Eliza Botezatu în monografia *Poezia meditativă moldovenească* (1977), constituind totodată și efigia personalității domniei sale.

Să aruncăm o privire în adâncurile istoriei și să constatăm că “*Elisabeta* corespunde unui vechi nume ebraic *Elisheba*, cunoscut din textele biblice(...)”. Specialiștii de astăzi apropie partea secundară a lui “*Elisheba*” de numărul *scheba* “*șapte*” care, la rândul lui, “este un concept foarte vechi, întâlnit în religia babiloneană, al cărui sens este “*perfecțiunea, plenitudinea*”(…). Devenit apoi calendaristic, vechiul nume ebraic se răspândește atât “la apusul cât și la răsăritul Europei”, la români fiind folosit “încă din secolul XV – *Eliza, Liza...*”. (Ionescu Christian. *Mică enciclopedie onomastică*. Chișinău, “Știința”, 1993, pp.121-122).

Așadar *Eliza*, născută la data de *șapte*, ar însemna **o dublă plenitudine și perfecțiune**: e un nume biblic și, totodată, e un concept ce poartă semnificațiile respective. De unde vine și cum se remarcă plenitudinea personalității Eliza Botezatu? Din tot ce a realizat până azi: familie, copii-nepoți (și viceversa), activitate de cercetător științific și de critic literar, pedagog și om de cultură.

N-aș putea să despart un gen de activitate de altul, ele se întâlnesc fericit în persoana dumneaei, relevându-i astfel *originalitatea și unicitatea, firea-i puternică, hotărâtă, reflexivă, dar și meditativ-elegiacă*. Vom încerca să vă convingem doar prin cele ce a scris doamna Eliza Botezatu, cu toate că experiența și harul pedagogic al domniei sale “cer cuvântul”, revendicându-și drepturile.

În majoritatea monografiilor semnate de dumneaei atestăm un principiu metodologic în argumentarea ideilor, opiniilor și anume cel al *comparativismului*. În așa fel, ne convinge autoarea de specificul lirismului și psihologismului în proza lui G. Meniuc și a lui I. Druță, de originalitatea valorificării estetice a motivelor folclorice în poezia din anii 60-80 .

Luciditatea și reflexivitatea se îmbină cu firea meditativ-elegiacă, astfel încât uneori autoarea nu atât că analizează, generalizează, nu doar pătrunde, cu migală, în subtext, ci chiar “în inima” textului, sugerându-ne de unde și cum a izbucnit el în momentul inspirației: dintr-o stare, dintr-o viziune a artistului cu un anume temperament psihologic. Și, astfel, criticul și cercetătorul literar ne demonstrează ce presupune o individualitate creatoare, cum se poate manifesta ea în tipurile de imagini artistice pe care le creează. Or, ce spun observațiile-analizele de mai jos, selectate din diferite lucrări ale omagiatei, dacă nu înțelegerea *in nuce* a scriiturii sau, mai precis, a “copilului” literar al scriitorului, a psihologiei procesului de creație. Pornim de la un crez care se desprinde din studiul despre poezia lui Pavel Boțu și care denotă ce presupune receptarea textului de către individualitatea criticului:

“După *asemănarea sufletului* se coace, se plăsmuiește, se dăruie *cuvântul*, după aceeași asemănare îl modelează și poetul, într-o neconținută căutare de sensuri și rezonanțe(...). *Cum alege* el slova, după ce legi ale gramaticii și *inimii* ? “, se întreabă criticul-poet, convingându-ne că “*slova poetică* este și veghe la leagănul cântecului, la liniștea lumii, la dragostea omului, este o multitudine de *înțeleșuri*, spre care trebuie să cobori în adâncime și să urci spre piscurile lor de frumusețe” (*Lumina darnică a poeziei. Creația lui Pavel Boțu. Studiu monografic*. Chișinău, 1987, pp.328-329). Aceeași atitudine față de creație și creator, același suflu poetic și înțelegere fină a procesului de creație le atestăm și în volumul *Poezia și dialectica vieții*, în care autoarea studiază creația lui T. Nencev, A. Robot L. Deleanu, G. Meniuc, Gr. Adam, N. Costenco, A. Lupan, B. Istru. Referindu-se la poezia elegiacă a lui Liviu Deleanu, bunăoară, cercetătorul releva, în primul rând, “firea, temperamentul, înzestrarea specifică” a poetului. “Un rol important îi revine conflictului lăuntric – poemele se bazează pe intense frământări și fierberi antinomice de gânduri și sentimente.” (*Poezia și dialectica vieții*, Chișinău, 1988, pp.107-108).

În multe lucrări, reflexivitatea se îmbină cu meditația, cu elegiacul, autoarea prezentându-ne “sensurile ascunse sau coloritul sufletesc al atmosferei” din poezia lui Teodor Nencev, ori creațiile lui Alexandru Robot, “fluente, melodioase, sugestive”, care “transmit dinamismul vieții interioare, îți trezesc stări de suflet, te incită la meditație”, poezia acestuia, spune criticul, “o vom prezenta așa cum am văzut-o și am simțit-o”. (*Poezia și dialectica vieții*, p. 25). Acest deziderat este, de fapt, caracteristic și pentru **pedagogul Eliza Botezatu**: dumneaei i-a/ ne-a învățat pe atâția discipoli a vedea, a simți și a “dezghioca” o poezie.

Lucrarea *Poezia meditativă moldovenească* (Chișinău, 1977) demonstrează cu prisosință acest principiu analitic, ca și osmoza dintre reflexivitate, luciditate și elegiac în abordarea acestui gen literar. O altă lucrare însă, monografia *Cheile artei. Studiu asupra creației literare a lui George Meniuc* (Chișinău, 1980) denotă, în cea mai mare măsură, că și la analiza prozei cercetătoarea se apleacă cu minuțiozitate asupra frumuseții textelor semnate de “elegiacul Meniuc”: ”O intonație de plângere se face simțită, izvorând, pe de o parte, din înclinația temperamentală a autorului, căruia îi place să povestească cu o boare de nostalgie în intonație, iar pe de altă parte – din intenția și finalitatea lucrării” (p.159), observă autoarea referitor la romanul *Disc*. Iar despre stilul scriitorului ne convinge, în cunoștință de cauză, că “*evocarea poetică și fondul reflexiv al scrierilor cheamă o frază domoală, muzicalizată...*” *Îngândurat în descripție, calm sau frământat în meditație*, autorul comunică prin toate detaliile mișcarea sufletească (...) Ritmul de fluviu leneș al frazei corespunde culorilor calde, estompate, unei “liniști stilistice”. *Lirismul descriptiv se îmbină cu cel confesiv, tonul sobru, de analiză obiectivă – cu fierberile introspective.*”(p.146). Doar acest fragment demonstrează cum vede, cum aude, cum simte criticul literar opera artistică și ce ar trebui și ar putea să învețe un pedagog-filolog din lectura cărților și a articolelor semnate de Eliza Botezatu.

Cu *Literatura moldovenească pentru copii (Manual pentru instituțiile de învățământ superior*, Chișinău, 1984) intrăm în lumea copilului împreună cu maturul (cercetătorul literar) și cu copilul ce trăiește în sufletul acestui matur. Cartea (dar mai ales prelegerile autoarei) este un exemplu de analiză a operei pentru copii, fiind respectate metodele de predare în funcție de specificul psihopedagogic al vârstei. Analizând lucrări semnate de I. Druță, S. Vangheli, Gr. Vieru, Eliza Botezatu “coboară”,

în sensul frumos al cuvântului, până la ochii copilului și ne mărturisește ce spun ei, ochii, privirea acestuia, ne explică viziunea lui la vârsta de ce-urilor sau la cea școlară. Ne face atenți și la faptul *cum* respectivul scriitor reușește să creeze imaginea veritabilă a copilului și a copilăriei.

Astfel, referindu-se la volumul *Steaua lui Ciuboțel* de Spiridon Vangheli, autoarea o califică drept “o culegere plină de sentimente frumoase, sincere și omenești, permanentizând starea de glumă și de poezie, tentația neistovită a miracolului. Savurăm și aici curgerea domoală și mucalită a narațiunii, pitorescul limbajului, umorul situațiilor distractiv-amuzante; savurăm subtilitatea îmbinării elementului real cu cel convențional, a tonului grav cu cel umoristic.”(p.230) În personajul Ciuboțel, cercetătoarea observă “un fel de Guguță în altă ipostază”, “poate doar mai “molicel”, cu visuri mai dintre stele și dintre flori. Este, cu alte cuvinte, *o variantă a copilăriei*”(p.230). Iar despre Trofîmaș al lui I. Druță aflăm că “În structura sufletească și în existența lui se adună toate meandrele prunciei. Caracterologic, micul erou ne prezintă un amestec de naivitate și delicatețe sufletească, de bunătate și viclenie (ba chiar și un fel de “practicism” țăranesc), de credulitate și curiozitate” (p.156).

“Paginile curg luminoase” de sub pana Elizei Botezatu, emanând căldură sufletească, trădând perseverență în căutarea frumosului artistic și, de aici, o contopire a domniei sale cu opera literară, prin observarea și simțirea atmosferei din text sau prin sesizarea sufletului unei individualități creatoare. Astfel, prin cărțile scrise și prin felul de a fi al domniei sale se și manifestă ceea ce se numește **plenitudinea afirmării omului în timp și timpului în om.**

teorie literară

Anatol Gavrilov, Lilia Don

Un motiv dostoevskian în
Ciuleandra lui Liviu Rebreanu

În critica românească predomină până astăzi interpretarea romanului *Ciuleandra* ca o scriere naturalistă. Naturalismul a fost, se știe, un curent literar contradictoriu. Pe de altă parte, el a constituit o dezvoltare a realismului clasic prin extinderea ariei de investigație dincolo de ceea ce se numea „societatea bună”, aducând în prim-planul acțiunii, ca personaje centrale, reprezentanți ai păturilor sociale marginalizate. În această tradiție realistă a naturalismului se înscriu volumele de nuvele ale lui Rebreanu *Golanii* și *Proștii*, romanele *Ion* și *Răscoala*, personaje și episoade din alte opere ale sale. Pe de altă parte însă, naturalismul a fost și o deviere de la realism prin mutarea accentului de pe motivare social-psihologică și morală a comportamentului personajului pe motivare biologic-deterministă, în special printr-o ereditate morbidă. Anume în acest ultim sens, romanul *Ciuleandra* a fost definit ca o operă naturalistă de mai mulți critici de autoritate.

Se pare că primul care a dat o interpretare naturalistă *Ciuleandrei* a fost E. Lovinescu: „într-un fel contradictoriu cu spiritul său realist, scriitorul ne introduce în patalogie în *Ciuleandra*. În cadre restrânse, de data aceasta, el ne studiază un caz de

morbiditate psihologică, printr-o expunere de fapte și de incidente, nu lipsite de senzațional, dar fără întrucât astfel de cazuri subconștiente nu suportă o analiză logică: totul trebuie primit așa cum ne vine. Tânărul Puiu Faranga, fiul unui fost ministru, își sugrumă nevastă într-o clipă de demență totală și fără nici un alt motiv. (...) Instinctul crimei, trezindu-se deodată, Puiu o sugrumă fără pricină” [1, p. 267]. Această interpretare e făcută printr-o analogie, tacită, cu romanul lui Zola *Bestia umană*.

G. Călinescu făcea această analogie manifestă: „Puiu se naște cu instincte criminale, repetând oarecum cazul lui Lautier din *La bete humaine* de E. Zola”, sugrumându-și soția cu aceeași „voluptate criminală” și fără motiv” [2, p. 735].

Al. Piru va relua această analogie călinesciană deja ca pe un adevăr bine cunoscut, care nu necesită o trimitere la sursă: „autorul întreprinde analiza cauzelor crimei după metoda naturalistă”. Totuși, Al. Piru ținea să releveze: „e cazul de a spune că criticile mai vechi și mai noi (...) au fost prea severe „cu această operă tradusă în câteva limbi străine și după care s-a turnat, în 1930, primul film sonor românesc, fiindcă în ea „observația realistă nu lipsește”. Mai mult „ideea care se desprinde din acest mic roman este că (...) între aristocrație și țărănime există o incompatibilitate absolută”, idee care va fi reluată și amplificată în *Răscoala*. Prin acest mesaj *Ciuleandra* se înscrie în tradiția romanului social și este mai curând comparabil cu romanul din epocă al lui Sadoveanu *Venea o moară pe Siret*” [3, p. 67-69].

Însă interpretarea *Ciuleandrei* exclusiv în albia naturalismului persistă până și în studiile cele mai recente. De exemplu, o regăsim, surprinzător, într-o solidă și originală monografie a lui Ion Simuț. Surprinzător, pentru că după ce respinge convingător „exagerarea influenței naturaliste” în interpretarea altor opere rebreniene, concede tradiției predominante în comentarea *Ciuleandrei*: „Singura scriere rebreniană care are la baza viziunii de ansamblu un principiu naturalist este *Ciuleandra*. Afirmația aproape că nu mai trebuie demonstrată, îndată ce suntem de acord că în Puiu Faranga avem un exemplar, un vlăstar degenerat al boierimii, iar devitalizarea îl conduce la stricarea sângelui, la nebunie și apoi la crimă. Fatalitatea are aici o explicație strict biologică, specifică naturalismului” [4, p. 328].

Pe ce se bazează interpretarea naturalistă a crimei lui Puiu Faranga? Pe decizia lui Policarp Faranga de a-și căsători fiul cu o fată de țărani pentru a reîmprospăta sângele istovit într-o descendență boierească multiseclară? Însă această „teorie nostimă” a tatălui, cum o va caracteriza ironic Puiu, nu este decât opinia unui personaj care exprimă un tip de mentalitate, dar nu și mesajul autorului. În narațiunea românească trebuie să distingem între ceea ce Bahtin numea „zona cuvântului eroului” și „zona cuvântului autorului”, care se pot întrepătrunde, dar nu se suprapun decât în cazul personajului linie, iar Policarp Faranga nu este un atare personaj, distanțarea autorului de el devenind evidentă în repetate rânduri.

Pe declarația lui Puiu Faranga că el ar fi „un criminal născut”? Însă și această autocaracterizare se află în „zona cuvântului eroului” și exprimă, doar una din ipostazele polare ale cunoașterii lui de sine.

Persistența interpretării naturaliste a microromanului *Ciuleandra* se explică mai

curând prin autoritatea lui E. Lovinescu și G. Călinescu care au impus în critica românească o receptare critică a acestui roman prin filiera ideatică a romanului naturalist a lui E. Zola. Însă această receptare intertextuală a deviat, credem comentariul critic de la mesajul auctorial. Ea nu se verifică la o relectură integrală a textului.

Reintegrarea episoadelor și ideilor izolate, ale căror pondere reală a fost exagerată, în ansamblul acestei opere, ne deschide o altă perspectivă de interpretare intertextuală, care ni se pare, mai adecvată mesajului ei propriu. E vorba de o relectură a *Ciuleandrei* lui Rebreanu în raport intertextual cu acele opere dostoevskiene care sunt axate pe motivul „crimă și pedeapsă”. Pe lângă romanul care poartă acest titlu, ne gândim la nuvela psihologică *Smerita*, la romanele *Frații Karamazov*, *Idiotul* ș.a.

Tema *Rebreanu și Dostoievski* nu este inedită pentru critica românească. S-au făcut unele încercări, remarcabile, de tratare a acestei teme și în legătura cu *Ciuleandra*. Astfel, Elena Loghinovski, cunoscută specialistă în literatura rusă și în creația lui Dostoievski, trasa într-un articol cu acest titlu „mutația de la explicația fiziologică la cea concret-psihologică” și „adâncirea motivațiilor crimei de la nivelul biologic și antropologic („instinctele”, ereditatea) spre cel concret-psihologic, iar apoi prin cel social-psihologic, spre metafizic, reprezentat de mit...” („de mitul *Ciuleandrei*”, mitul vieții”, mitul sau „motivul fatalității”). Vorbește autoarea și despre „motivul crimei, atrăgând după sine nu doar remușcările eroului, dar și inevitabila pedeapsă...” [5, p. 10- 11]. Însă, lansând mai multe perspective de interpretare la diferite nivele a mesajului auctorial din *Ciuleandra*, E. Loghinovski insistă, îndeosebi, asupra sensului metafizic religios al motivului dostoevskian al „crimei și pedepsei”, ceea ce ne amintește de tradiția criticii gândiriste de valorificare a lui Dostoievski înainte de toate ca exponent în literatură al creștinismului răsăritean (în opoziție cu cel occidental), ca „creator al romanului ortodox” [6, p. 55]. Cauzele crimei se reduc, de fapt, la teza dostoevskiană ca pentru cel care a pierdut credința în Dumnezeu „totul e permis”, iar sfârșitul tragic se explică prin faptul că „în viziunea lui Puiu, care <...> nu e capabil să ajungă la credința adevărată principiile binelui și răului sunt amestecate” și de aceea „efortul lui supraomenesc de a cunoaște duce inevitabil la nebunie” [6, p. 60]. Componenta religioasă ocupă un loc important în mesajul romanului dostoevskian, dar acest mesaj este polivalent. Nu se reduce la o singură componentă nici mesajul lui Rebreanu din *Ciuleandra*.

D. Micu, făcând o trecere în revistă a prozei psihologice românești „de marcă dostoevskiană”, relevă că Puiu Faranga e un personaj „dostoevskian” [7, p. 149], înțelegând prin această caracteristică laconică prezentarea „actului demential”, „eclipsa spirituală a lui Puiu Faranga cu subtila urmărire a alternării clipelor de luciditate și de întunecime...” [7, p. 114]. Însă în această sondare psihologică a abisului nu este încă nimic specific psihologismului dostoevskian. Se știe că însuși marele romancier rus nu accepta deținerea sa ca psiholog, relevând că el este înainte de toate un realist în adevărat sens al cuvântului: el caută să descopere Omul (cu majusculă) în om (cu minusculă). Sondarea psihologică nu era pentru el un scop în sine, ci era subordonată acestui obiectiv umanist.

Pentru o înțelegere justă a psihologismului lui Dostoievski ni se pare deosebit de importantă convingerea sa că există adevăruri neplăcute despre sine pe care omul le poate mărturisi doar prietenilor săi cei mai apropiați și sunt adevăruri pe care și le poate spune doar sie însuși, dar sunt adevăruri pe care el nu le poate recunoaște nici în sinea sa. Pentru personajul dostoievskian este caracteristică anume aceasta din urmă cunoaștere de sine, când lupta dintre conștiința ideală a sinelui și descoperirea unor adevăruri crude despre sine atinge o tensiune interioară care pentru unii eroi devine insuportabilă și conștiința lor se întunecă (de exemplu, cazul lui Ivan Karamazov). Săvârșirea unei crime este pentru personajul dostoievskian acea situație – limită care declanșează un chinuitor proces al cunoașterii de sine. Instinctul de autoconservare îl face să caute de a se eschiva pe orice cale de pedeapsa penală, dar el nu se poate eschiva până la urmă de pedeapsa cea mai grea – conștientizarea dramatică a vinei sale morale, încât asumarea responsabilității pentru crima săvârșită i se pare o izbăvire mântuitoare de chinurile sufletești insuportabile. Acesta este, în câteva cuvinte, motivul dostoievskian al „crimei și pedepsei” [8, p. 57-60], care a fost valorificată creator de către scriitorul nostru în *Ciuleandra*.

Opinia că strangularea soției de către Puiu Faranga nu poate fi explicată decât ca o primă manifestare a nebuniei, iar ceea ce ne prezintă în continuare L. Rebreanu, de la acest act criminal până la scena finală, nu ar fi decât un caz de patologie, o progresare inevitabilă a unei boli mintale ereditare nu se verifică, am spus, printr-o lectură integrală atentă a textului. Această versiune interpretativă nu ne dă cheia înțelegerii unor momente nodale în dezvoltarea subiectului și în comportamentul personajului principal.

Pentru Rebreanu găsirea primei fraze era, se știe, foarte importantă, Ea, însă, a fost trecută cu vederea. Doar Al. Piru s-a mulțumit să constate că *Ciuleandra* „se începe ex-abrupto”. Cu alte cuvinte, autorul ne introduce direct în tema conflictului social-moral care a condus la un sfârșit tragic viața lor conjugală.

„ - Taci!... Taci!... Taci!...

O prăvălise pe sofa ei și, cu genunchiul drept, îi zdrobea sânii. Degetele și le înfipsea în gâtul ei plin și alb, parcă ar fi vrut să înăbușe un răspuns de care se temea”.

De ce răspuns al soției se temea să-l audă rostit Puiu? S-a observat că în romanele sale Rebreanu a preluat și amplificat anumite situații conflictuale din nuvelele sale. Și începutul *ex-abrupto* al romanului *Ciuleandra* continuă subiectul nuvelei *Cântecul lebedei*. În roman, ca și în această nuvelă, la baza subiectului e pus un conflict conjugal latent iscat dintr-o mezialianță. Bărbatul aflat pe o treaptă superioară a ierarhiei sociale și a bunăstării materiale (în roman diferența e și mai mare) se căsătorește cu fiica unei văduve cu mulți copii în urma unei neînțelegeri-târguieli cu acesta, fără a-i cere consimțământul fetei, care (Mădălina ca și Anișoara) era deja îndrăgostită de alt bărbat, prima și ultima ei dragoste. Fata pețită, de fapt, cumpărată, se supune până la urmă voinței mamei, aparent cu resemnare, dar în străfundul sufletului ei a încolțit un sentiment de frustrare a demnității personale care se dezvoltă latent în crescendo într-o sete de răzbunare, aruncându-i în fața soțului refuzul de a răspunde cu reciprocitate la dragostea lui și de a continua comedia unui

cuplu conjugal fericit. În nuvela și romanul lui Rebreanu relația dintre soți este într-adevăr, similară cu cea din nuvela lui Dostoievski, *Smerita* unde eroina se sinucide. De fapt, o sinucidere este, într-un fel, și moartea Anișoarei, și cea a Mădălinei. În *Cântecul lebedei* soția se răzbună pe soț, lipsindu-l de fericirea de a deveni tată. Nedorind să nască de la soțul neîubit, Anișoara face un avort care îi cauzează moartea. La întrebarea insistentă a acestuia „De ce?... De ce?... De ce?...”, la care așteaptă „înfricoșat un răspuns”, Anișoara, cu o ultimă suflare, îi șoptiră ”nemicitor de duios:

-Nu te-am iubit niciodată...”

În locul triplei întrebări a soțului și a răspunsului soției cu care se termină nuvela, în roman răsună doar o triplă strigare a soțului, amenințătoare și totodată înfricoșată: „Taci!... Taci!...Taci!...”, prin care Puiu încearcă înfrigurat s-o facă pe soție să renunțe la răspunsul anticipat de el. Dintr-o amintire retrospectivă a scenei cu strangularea soției se poate conchide că și Mădălina a preferat moartea unei reconcilierii. „Dacă s-ar fi apărat, desigur mi-aș fi revenit și nu s-ar fi întâmplat nimic...Dar nu s-a apărat și asta m-a înfuriat mai tare...”. În romanul – nuvelă *Ciuleandra* la întrebarea mereu reluată „De ce?...” însuși Puiu, ca și soțul din *Smerita*, va trebui să caute un răspuns – lămurire a sfârșitului tragic al dragostei sale ne împărtășite față de Mădălina. Să revenim însă mai întâi la începutul romanului. Starea sufletească a lui Puiu, imediat după strangularea soției, „ca trezit dintr-un coșmar”, ne este dezvăluită sugestiv prin detalii expresioniste ale interiorului dormitorului, descris prin optica afectivă a personajului: blană de urs de pe podea „se zbârlise, iar capul cu ochii morți, de sticlă, îl priveau căscând gura către el, amenințător”, flăcările din șemineu i se par „limbi mânioase de balaur”; consola – „o ființă încremenită de rușine”, iar soția continuă să-l privească „cu o figură disprețuitoare”. Oscilând între certitudini polare (că „soția trăiește și că nu trăiește, că a ucis-o și că nu a ucis-o, că nu s-a întâmplat nimic și că s-a sfârșit tot...”) el îi rostește rugător numele cu o disperare crescândă „Madeleine!... Madeleine!... Sudorile curgeau pe obraji ca lacrimile. Când își văzu chipul răvășit în oglindă tresări. „Bietul Puiu Faranga!” făcu dânsul schițând un surâs trist care „îi îngheță brusc pe față ca o mască”. (Ne amintim aici de exclamația lui Raskolnikov trezit dintr-un coșmar: „Oare eu pe bătrână am ucis-o? Eu pe mine m-am ucis! Cum pot să trăiesc mai departe, să iubesc, să sper?!”).

Ieșind din starea de șoc Puiu „avu fulgerător revelația realității”.(...) Spaima că a stins o viață omenească i se răsuca în suflet ca un pumnal. „Nimic în comportamentul personajului din „voluptatea criminală” (G. Călinescu) a unei „brute în frac” (Al. Piru). Dimpotrivă, autorul ne prezintă un om îngrozit de efectul ireparabil al faptei sale oribile, impulsive, involuntare.

Își omoară oare soția personajul lui Rebreanu fără vreun motiv, astfel încât această crimă să nu poată fi explicată decât printr-un prim acces al nebuniei ereditare? Dacă E. Lovinescu și G. Călinescu, adepții unei concepții regionalist clasice despre om, se gândeau la lipsa unui motiv rațional, ei aveau perfectă dreptate. Puiu o strangulează pe Madeleine ca Otello pe Dezdemonă, având convingerea că săvârșește un act justițiar, fapta sa este mai curând un act irațional disperat, de a cărei

caracter criminal el este conștient.

La întrebarea „De ce?...” care-l frământă obsesiv, ca și pe personajul narator din *Cântecul Lebedei*, ca și pe personajul dostoevskian din *Smerita* el nu-și poate da un răspuns lămuritor pentru sine însuși: „În minte i se îmbulzea tot mai stăruitor, ca o săgeată ruptă, o frântură de întrebare arzătoare:

„De ce...?”

Nu-i trebui până să o completeze: „De ce am omorât-o?” Dar, completată era mai relevantă, pentru că cerea un răspuns, și răspunsul nu se iveau. În sfârșit, nemaiputând răbda, se sculă și strigă tare, parcă ar fi vrut să izgonească o stafie:

- Nu știu !... Nu știu!... Nu știu!...”

Revine, însă, mereu la această întrebare găsim răspunsuri diferite și contradictorii, prin care încearcă să facă vinovat pentru crima sa pe oricine și pe orice, numai nu pe el: Strămoșii săi, care, conform teoriei „nostime”, dar convenabile, a tatălui, i-au transmis o ereditate morbidă; doctorul Ion Ursu, pe care l-a iubit Mădălina și a continuat să-l iubească Madeleine („Acuma înțeleg că din pricina dumitale am omorât-o! Numai din pricina dumitale!” exclamă Puiu după ce Ion Ursu îi mărturisește despre ultima sa întâlnire incidentală cu Madeleine, ca în alt context să nege că și-a omorât soția din gelozie); hazardul, marele dirigitor al destinelor omenesci; a cărui acțiune fatală el o „descoperă” în coincidența numărului nefericit 13, precum și a diferitelor combinații dintre cifrele alcătuitoare 1 și 3, cu anumite evenimente importante din viața sa și a lui Madeleine.

Mai aproape de motivul adevărat al crimei lui Puiu Faranga este, credem, ceea ce Al. Piru a definit drept „acces de gelozie irațională, tumefacția instinctului de posesie”[3, p. 68].

Gelozia lui Puiu este irațională în sensul că soția nu i-a dat un motiv real să se îndoiască de fidelitatea ei conjugală. „Dar Madeleine a fost un înger!” – exclamă Policarp Faranga stupefiat mai târziu de fapta inexplicabilă a fiului său. Și Puiu va recunoaște el însuși în fața medicului că soția nu i-a dat nici un temei să fie gelos pe ea, cu toate că știe că gelozia ar putea să-l absolvească de pedeapsa penală. Însă cuprins deja de sentimentul vinei sale, Puiu respinge posibilitatea salvării sale cu prețul întinării *post mortem* a chipului angelic al soției.

Lipsa unui motiv irațional nu înseamnă și lipsa unei motivații caracterologice. Romanul dostoevskian a depășit încă în secolul al 19-lea limitele concepției raționaliste clasice despre om, demonstrându-ne, înaintea lui Freud, că în anumite situații-limită comportamentul personajului scapă de sub controlul rațiunii, și acesta acționează inconștient sub imboldul unor porniri interioare subconștiente [9. p. 106-113].

Uciderea soției este și pentru personajul lui Rebreanu o asemenea situație-limită, când comportamentul său nu este determinat nici de rațiune, nici de ereditatea biologică morbidă, ci de straturile subconștiente ale ființei sale plămădite de o anumită educație social-morală într-o familie boierească multiseculară. Puiu Faranga a rămas de mic copil, orfan de mamă. Tanti Matilda și Poly Faranga au făcut tot posibilul ca să-i compenseze lipsa ei, copleșindu-l cu „o dragoste idolatră”. El nu a cunoscut în viața lui nici o stăvilă de ordin material sau moral în calea plăcerii vieții.

A fost ferit de orice încercare grea. Până și în anii de război și-a continuat viața în petreceri, Policarp Faranga aranjându-l ofițer la Cartierul General din Iași. Acum tatăl său, încearcă a-l izbăvi de pedeapsa penală (căci „Un Faranga ucigaș ordinar” e de neconceput pentru „omul justiției”), instalându-l confortabil într-un spital privat de boli mintale, unde gardianul Andrei Leahu este, de fapt, servitorul lui personal. Lui nu i s-a refuzat niciodată nimic. Nu e de mirare că la cei 30 de ani ai săi Puiu Faranga a ajuns un bărbat de un infantilism social-psihologic retardat, prenumele personajului căpătând o relevanță caracterologică. Prin această educație socială (aroganța aristocratică) și morală (lipsa oricăror opreliști în calea dorințelor sale) devine explicabilă acea stare afectivă irațională, aproape isterică, ce l-a cuprins în momentul în care Puiu înțelege că singura femeie pe care a iubit-o cu adevărat îi respinge dragostea și se izolează, cu o tăcere sfidătoare, într-o lume în care el nu este admis. Bănuiala sa că între ea și dânsul stă un bărbat nu este o manie bolnăvicioasă. Ea se va adevăra, când doctorul Ion Ursu îi va mărturisi povestea dragostei lor cu Mădălina, visul lor de a se căsători peste doi ani după absolvirea facultății, de a cumpăra o casuță și a întemeia o familie fericită, cu mulți copii. Aveau deja și consimțământul mamei Mădălinei, când au venit boierii au convins-o pe aceasta să-și cedeze fiica mai mică spre adopție contra sumei de 50 mii de lei. Astfel, visurile lor au fost călcate în picioare. Dar Mădălina nu a putut uita prima și ultima sa dragoste, căci Ursu, întâlnind-o la un bal peste câțiva ani pe doamna Madeleine Faranga și schimbând cu ea doar câteva vorbe convenționale, a văzut în ochii ei că „nu mă uitase și am înțeles că ar schimba toate bogățiile și succesele ei pentru circumscripția cea rurală pe care o visasem odinioară împreună...”. Nu s-au mai văzut decât incidental și de la distanță dar de fiecare dată Ion Ursu recăpăta convingerea că ea, ca și el, trăiește cu speranța că se va întâmpla o minune și ei vor fi din nou împreună. Puiu Faranga le-a strivit iarăși speranța.

Ascultând povestea lor de dragoste „umed de sudoare”, Puiu strigă:

„- Acum știu de ce am sugrumat-o, doctore! Acum înțeleg că din pricina dumitale am omorât-o!

- Pentru că nici nu știai că exist? Observă Ursu batjocoritor.

- Nu știam, dar te simțeam fără măcar să-mi dau seama! Răspunse Ursu triumfător. Când mă uitam în ochii ei nu mă vedeam pe mine, dar simțeam pe cineva. Și ochii ceia frumoși mie nu mi-au surâs niciodată! Melancolia ei nu mă cuprindea pe mine, ci regreta pe celălalt...

Sufletul ei se închidea în fața mea, oricât încerca să se prefacă... Și atunci când am înțeles că e ursită să-mi rămână totdeauna străină, pentru că nu mai puteam spera s-o câștig niciodată, decât să fie a altuia, mai bine am sfârșit-o!...”

La această declarație triumfătoare a lui Puiu, care încerca disperat să-și dovedească prin fapta sa criminală superioritatea dragostei sale față de soție, Ion Ursu îi răspunde ironic, privindu-l cu o milă colorată de ură.

- Ai dreptate... Ai omorât-o chiar de două ori, întâi i-ai ucis sufletul când ai luat-o, și a doua oară i-ai ucis trupul!”

Totuși, în romanul-nuvelă *Ciuleandra* poanta nu rezidă, ca în *Cântecul lebedei*, în răspunsul nimicitor la întrebarea „De ce?...” Subiectul în roman, fiind similar

tematic cu cel din nuvelă, este tratat în cu totul alt mod. În nuvelă, deși narațiunea e la persoana întâi, amintirile personajului narator reproduc faptele în ordinea lor cronologică, substratul psihologic aici aproape că lipsește, după cum lipsește și motivul crimei și pedepsei care în *Ciuleandra* alimentează linia principală de subiect, care are, ca și în *Smerita*, o structură inversată. Moartea soției, un sfârșit tragic al unei vieți conjugale bazată pe inegalitate și posesiune, nu constituie în *Ciuleandra* deznodământul acțiunii, ci pune începutul unui proces al conștiinței personajului principal care are un final nu mai puțin tragic pentru om-nebunia. Punctul culminant al dezvoltării subiectului în roman este decizia lui Puiu Faranga de a refuza să mai joace în „comedia grețoasă” pusă la cale de tatăl său și de a-și asuma toată răspunderea morală și penală pentru crima sa, decizie pe care el ține, ca „un personaj dostoevskian”, s-o facă publică cu „o poză teatrală” patetică:

„ – Ce patru ochi? Zise el disprețuitor. Mântuirea adevărată nu se obține cu declarații între patru ochi. Numai spovedania publică spală păcatele, doctore! (...) Eu nu mai vreau să perseverez pe calea înșelăciunii, domnule doctor, nu mai pot! De aceea m-am hotărât să declar, în fața tuturor, pe conștiința mea și pe cuvânt de onoare, că nu sunt nebun și că pentru ce am făcut doresc să ispășesc!”

Această decizie sau a fost trecută cu vederea sau a fost interpretată ca o ultimă fază a manifestării bolii sale mentale. O asemenea interpretare să aibă un temei aparent în text, mai ales, că imediat după declarația că nu este nebun, personajul înnebunește cu adevărat:

- Va să zică, nu vrei să crezi că nu sunt nebun? Va să zică...

De odată se repezi ca o fiară la gâtul doctorului, cu mâinile înțeleștate, răcnind:

- Taci!...Taci!...Taci!...”

Ironia soartei: înnebunit, personajul își reamintește, în sfârșit melodia și mișcările dansului *Ciuleandra*, pe care l-a jucat pentru prima dată la braț cu Mădălina în satul ei natal: „Puiu în pijamaua descheiată, cu pieptul gol, cu fața asudată și veselă, tropăia pe loc, fredonând sacadat o arie închipuită.”

Dacă urmărim atent procesul conștiinței pe care i-l face Puiu în spital (unde „în două zile un om, singur cu sufletul lui, (...) înțelege mai mult decât altfel în douăzeci de ani!”), lipsa de temei a interpretării declarației personajului ca o manifestare finală a nebuniei sale ereditare devine evidentă. Mai întâi doctorul Ursu, în referatul deja scris, conchidea la o iresponsabilitate rezultată dintr-o zdruncinare trecătoare de nervi, de aceea înnebunirea lui Puiu este, și pentru un psihiatru ca Ursu, neașteptată. Încă ieri, îi spune el lui Policarp Faranga, „mi s-a părut liniștit, rațional, normal. Azi însă mi s-au răsturnat toate constatările...”.

Alienarea mintală a personajului în textul romanului nu rezultă nici din „gelozia irațională” (de exemplu, personajul narator din povestirea lui L. Tolstoi *Sonata Kreutzer* își ucide soția din gelozie, dar nu înnebunește), nici dintr-o „zdruncinare trecătoare de nervi”. Ce îl aduce pe Puiu Faranga la nebunie? Ca și în cazul lui Ivan Karamazov, care înnebunește tocmai în noaptea în care se decide să se prezinte dimineața la judecată pentru a se declara vinovat pentru încurajarea morală a lui Smerdeakov la paricid, - chinuitoarele suferințe sufletești cauzate de remușcările morale ce însoțesc recunoașterea anevoioasă a responsabilității sale pentru crima

săvârșită într-o stare afectivă scăpată momentan, de sub controlul rațiunii: la Shakespeare, de exemplu, în *Hamlet*, *Regele Lear* sau *Macbeth* sau, mai aproape, la I.L. Caragiale în nuvela *O făclie de paști* sau în drama *Năpasta*. Ceea ce îl apropie însă pe personajul lui Rebreanu de personajul dostoievskian este aprofundarea fondului social psihologic și moral al tragediei cunoașterii de sine, împinsă peste ultima limită a suportabilității psihice a omului. Or, interpretarea naturalistă a *Ciulendrei* neglijează tocmai acest fond profund al mesajului umanist al acestui roman: omul este o ființă liberă și față de ereditatea biologică și socială și față de instinctul de autoconservare. Buchia legii și expertiza psihiatrică îl pot absolve pe personaj de iresponsabilitate penală, însă el însuși nu se poate ierta pe sine și până la urmă decide că trebuie să ispășească pedeapsa, și penală și morală.

Această dimensiune umanistă a mesajului auctorial din *Ciuleandra* apare diminuată și de interpretarea opusă a înnebunirii lui Puiu Faranga, cea spiritualist – religioasă – „nu a ajuns (...) la credința adevărată”[5, pag. 10]. Aproximarea lui Rebreanu de Dostoievski – scriitorul religios, în genere, nu e lipsită de temei, dar în problema dată nu ni se pare adecvată. Faptul că personajul principal respinge încercarea lui Andrei Leahu de a-i alina suferințele remușcărilor de conștiință („Lăsați, boierule, că bun e Dumnezeu... – chiar dacă e bun Dumnezeu și iartă, păcatul rămâne și apasă și nu vrea să te ierte!...”), dovedește, credem, superioritatea morală a omului care se ridică de asupra fricii de pedeapsă și nu vrea să-și ascundă responsabilitatea față de semen după un Dumnezeu atotiertător.

Și dacă înnebunirea lui Ivan Karamazov ar mai putea fi explicată prin lipsa unei credințe adevărate în Dumnezeu, dat fiind că acest personaj este într-adevăr, un liber-cugetător, înnebunirea prințului Mășkin și a lui Parfion Rogojin în *Idiotul* infirmă opinia că la Dostoievski ar exista neapărat o legătură cauzală dintre lipsa sau insuficiența de credință și înnebunirea în situații – limită: și prințul și Rogojin sunt credincioși ortodocși, iar ultimul mai e pe deasupra și de o constituție fizică robustă. În cazul acestuia întunecarea conștiinței după uciderea Nastasiei Filippovna se explică mai curând printr-o ereditate social – psihologică a unui vlăstar de negustori. Imaginea casei Rogojinilor, o casă întunecoasă tipic negustorească, pe care Mășkin o identifică fără s-o fi cunoscut mai înainte, aprofundează caracterizarea social – psihologică a eroului, dându-i o perspectivă istorico – socială [9, p. 178-179].

Nebunia îl interesa pe Dostoievski înainte de toate ca un fenomen social – moral și psihologic. Credem că și pe Rebreanu la fel în cazul lui Puiu Faranga.

Ambele interpretări – atât cea naturalistă cât și cea spiritualist-religioasă – nu ne dezvăluie conținutul pozitiv al primenirii interioare radicale prin care trece personajul principal în *Ciuleandra*. Declarația sa – „nu sunt nebun și pentru ce am făcut doresc să ispășesc!” semnifică o metamorfoză în maturizarea lui morală tardivă, dar foarte intensă și rapidă[10, p. 98-106].

Dacă la început în amintirile fragmentare ale lui Puiu Faranga învinge instinctul de autoconservare și tendința inconștientă de a se eschiva de propria responsabilitate morală, apoi încep să răsunе tot mai puternic note autocritice privind egocentrismul său: „...a ajuns să-i fie rușine de timpul când nu s-a gândit și s-a frământat decât cum să scape el din strâmtoare, prin înșelăciune, prin protecție, prin orice mijloace, când

durerea lui cea mare era în fond regretul de-a trebui să renunțe vremelnice la plăcerile vieții de până atunci.

Pe-atunci, de Madeleine, căreia îi curmase zilele și care zăcea încă pe catafalc, de-abia își aducea aminte, ba chiar încerca să-i înăbușe amintirea. Nici remușcări sincere și profunde n-a avut, căci toată preocuparea lui a fost el și numai el...” Or, Jean Piaget considera egocentrismul o trăsătură definitorie a structurii psihice infantile[11].

Schimbările radicale de atitudine ce se produc în relația lui Puiu Faranga cu celelalte personaje ne spun că autorul n-a urmărit să ne prezinte prin declarația personajului principal doar un „act demential”(D. Micu). În relațiile sale cu Ion Ursu și cu Andrei Leahu, Puiu Faranga depășește prejudecățile sale boierești față de oameni de proveniență țărănească: aroganța aristocratică manifestată în constatări disprețuitoare („mutră de țigan” ș.a.) cedează locul recunoașterii la ei a unor calități individuale superioare.

La un moment, el se simte copleșit de mărinimia gardianului Andrei Leahu, pe care îl trata ca pe un servitor umil: „Un simplu țăran a fost în stare să renunțe la toate,(...) numai ca să evite tentația de-a suprima viața unei femei ticăloase!”

Noua situație socială și autoritatea profesională, Ion Ursu și le-a cucerit nu prin avantaje ereditare, nu prin protecția paternă, ci prin muncă, aptitudini și merite personale.

Relațiile tensionate de la început dintre Puiu Faranga și medicul-expert Ion Ursu amintesc, cum s-a observat just, de duelul psihologic al lui Raskolnikov cu anchetatorul Porfiri din *Crimă și pedeapsă*. În *Ciuleandra* însă relațiile dintre personaje sunt mai complaxe: de la relații de ostilitate reciprocă (Puiu se simte urmărit de doctorul -„anchetator” și abandonat „în mâinile unui om cu totul străin sau chiar ostil...”) spre o comuniune sufletească: „I se părea că e alt om(...), cu un suflet chinuit ca și a lui”. Acest sentiment de solidaritate dintre doi bărbați care au iubit și pierdut aceeași femeie devine tot mai puternic. Dragostea față de Mădălina, care la început îi fac doi dușmani de moarte, îi transformă în confrăți întru suferință, care se ridică și deasupra prejudecăților de clasă, și deasupra rivalității masculine. Duelul dintre medicul-anchetator și pacientul criminal se transformă într-un șir de confesiuni ce și le fac unul altuia despre dragostea lor nefericită. Omul (cu majusculă) învinge omul (cu minusculă) în sufletul fiecăruia din ei. Pe măsură ce se înstrăinează de tatăl și mătușa sa, Puiu se simte tot mai apropiat de Ion Ursu.

Acesta devine pentru el, judecătorul suprem, nu ca doctor-expert de concluzia căruia depinde viitorul lui, ci anume ca om „cu suflet chinuit ca și al lui”, de la care așteaptă nu absolvirea de pedeapsă morală și nu iertarea păcatului său, ci recunoașterea aptitudinii sale de a o iubi pe Mădălina cu uitare de sine. Acesta este, poate, imboldul principal al declarației sale patetice.

Într-adevăr, după conversațiile cu Ion Ursu, Puiu ajunge să se simtă capabil de a o iubi pe Mădălina nu pentru sine, ci pentru ea însăși, pentru ceea ce a fost ea cu adevărat. Dacă la începutul recapitulărilor sale, ea îi apare, într-un vis în chipul unui „înger păzitor” (ca și Sonia Marmeladova în închipuirea lui Raskolnikov cuprins de febră), care se coboară din cer și-l sărută iertător pe frunte, mai apoi amintirile sale

sunt dominante de simțul vinei pe care el o poartă împreună cu tatăl și mătușa sa, pentru uciderea sufletului Mădălinei.

De notat că abia în spital, el devine conștient de metamorfoza ce i-a fost impusă soției sale, când a fost dezrădăcinată din mediul ei natal rustic-țărănesc și trimisă în străinătate pentru a fi transformată în Madeleine Faranga, o doamnă de salon bine școlită, o păpușă frumoasă cu care Puiu Faranga să nu-i fie rușine să apară la braț, până și la palatul regal. Mădălina a știut să joace bine rolul de Madeleine, dar în străfundul ființei sale ea a rămas o inadapată și, ca o floare de câmp transformată într-o seră, ea se ofilește tânjind după viața sa firească de altădată. Puiu Faranga își amintește acum că și-a surprins nu o dată soția într-o stare de adâncă tristețe, cu o privire melancolică fixată în gol. El nu a încercat să înțeleagă ce se petrece cu soția sa, să-i întindă o mână de ajutor, fiind dominat doar de teama subconștientă că o pierde tot mai mult pe Mădălina, țărăncuța cea voinică și iubitoare de viață cu care a jucat Ciuleandra și de care s-a îndrăgostit nebunește. Abia acum, după ce Ion Ursu i-a mărturisit impresia grea pe care i-a produs-o întâlnirea cu strălucita doamnă Madeleine Faranga, impresia unei femei nefericite, nemulțămîtă de noua sa situație socială, dominată de convenționalisme, Puiu Faranga este cuprins de o profundă compasiune pentru drama nemărturisită în care s-a consumat soția „Săraca Madeleine! Oftă iarăși Puiu. Măcar moartă și-a reluat numele ei, care i-a fost atât de drag!” Și acum el însuși i se adresează cu numele ei adevărat în convorbirile închipuite.

Aceste schimbări radicale ale caracterului relațiilor lui Puiu Faranga cu celelalte personaje din *Ciuleandra* motivează metamorfoza sa, surprinzătoare pentru cei din jur, care are ca punct culminant luarea deciziei de a-și asuma toată răspunderea pentru crima sa. Faptul că el înnebunește chiar în momentul în care se declară pasibil de pedeapsă nu transformă acest gest decisiv într-un act demential și nu anulează semnificația lui moral umanistă – iubirea pentru altul învinge iubirea de sine egocentristă.

În încheiere, ținem să subliniem că *Ciuleandra*, având la baza subiectului motivul *Crimă și pedeapsă*, este o operă originală, iar personajul principal, învederând unele trăsături tipologice proprii unui personaj dostoievskian, reprezintă un caracter individual inconfundabil, conform convingerii creatorului său că personajul literar „trăiește numai prin ceea ce are unic și deosebit...” [3, p. 92].

Referințe bibliografice:

1. Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane // Opere*. Vol. 5, București, 1973.
2. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, 1973.
3. Piru, Al., *Liviu Rebreanu*, București, 1965.
4. Simuț I. *Liviu Rebreanu, Dincolo de realism*, Oradea, 1997.
5. Loghinovski, E., *Rebreanu și Dostoievski // România literară*, 1996, nr. 47, 24 noiembrie – 3 decembrie.
6. Don, L., *Ecouri dostoievskiene în studiile criticilor de la Gândirea //*

Metaliteratură, nr. 7, 2003.

7. Micu, D., *Scurtă istorie a literaturii române*, Vol. II, București, 1995.
8. Berdeaev, N., *Filosofia lui Dostoievski*, Iași, 1992.
9. Gavrilov, A., *Reflectarea subconștientului – un mijloc de cunoaștere profund realistă a caracterului // Structura artistică a caracterului în roman*, Chișinău, 1976.
10. O atare metamorfoză e de asemenea caracteristică pentru personajul dostoievskian, care este prezentat nu într-o evoluție lentă, extensivă temporal ci în momente de cotitură bruscă, de salturi de la o stare la alta contrară. Vezi: Gavrilov, A., *Dialectica sufletului și transformarea calitativă a formelor de analiză psihologică // Op. cit.*
11. Piaget, J., *Psihologia inteligenței*, București, 1965.

Dorina Roman | **Tragicul realității și tragicul în literatură**

Experiența artistică a lumii greco-romane cunoștea o singură formă a artei – frumosul. Estetica clasică impunea chiar și tragediilor și comediilor să rămână creații frumoase, pentru ca, în timp, teoria frumosului să fie dublată prin cea a sublimului și, mai târziu, prin cea a urâtului, caracterizată printr-un realism al subiectului și printr-o atitudine de împotrivire, din care emanau o serie de sentimente neplăcute.

La mijlocul secolului al XIX-lea Fr. Th. Vischer considera că toate formele artei, comicul, umorul, sublimul și tragicul erau rezultate ale diferitelor dozări ale frumosului și urâtului și ale raporturilor dialectice variate existente între ele.

Abordând problema tragicului, T. Vianu considera că acesta nu era doar o închipuire a poezilor, ci „o trăsătură constitutivă a realității, astfel întocmită încât eroul tragic ajunge să cadă jertfă tocmai din pricina excelenței caracterului său” [1, p. 368]. Dacă tragicul ar exista numai în imaginația scriitorilor, el nu ar fi capabil să exprime emoția tragică concretizată în amestecul de teroare, de milă și de admirație. Forța tragicului poeziei și a artei, în general, provine din tragismul existent în realitate, fără de care ar fi doar un mijloc ce n-ar mișca pe nimeni. Trăirile declanșate de operele tragice, trăiri la care participă întreaga ființă, nu ar fi posibile dacă prin ele nu am răspunde, de fapt, realității lucrurilor, și nu închipuirii poezilor.

Categoriile estetice și, bineînțeles, tragicul, țin de conținutul eteronomic al operelor. Ele cunosc variații în timp, în funcție de epocă, interesul față de un anumit conținut al operei estompându-se sau chiar dispărând, răzbătând însă, peste timp, însușirea operelor de artă de a fi niște realizări estetice, de a fi prelucrări ale materiei sau ale datelor conștiinței, asupra căreia artistul și-a pus pecetea originalității.

Cuprinsul categorial al operei este supus oscilațiilor timpului. S-a observat în secolul al XIX-lea dispariția tragediei ca gen literar, Tudor Vianu mergând până la a observa dispariția sentimentului tragic din cuprinsul întregii literaturi, proces care s-a

accentuat în secolul al XX-lea. Tragedia nu a putut supraviețui în cadrul democrației nivelatoare a secolului al XIX-lea, ea fiind născută din concepția eroică a vieții, din atitudinea omului cu o conștiință de sine pronunțată, care a îndrăznit să poarte lupta nimicitoare cu forțele naturii și ale destinului. Masele burgheze, conformiste, aveau un trai pașnic, ocrotit de statul polițienesc al liberalismului și eroul tragic nu mai poate fi identificat în acestea, tragediile fiind citite, fără a transmite, însă, sentimentele pe care le experimentau oamenii altor societăți, în care viața însemna o permanentă luptă cu natura, cu destinul necunoscut, cu zeii inclemenți.

Și J. Volkelt argumentează ideea unității dintre viață și artă în tragic. „Și viața reală este plină de tragic; și tragicul realității este o categorie estetică”; tocmai de aceea și tragicul se supune acțiunii „normelor estetice generale” [2, p. 3501].

În general, în teoriile referitoare la tragic se acordă atenție aproape numai tragediei, iar în cadrul acesteia, aproape numai personajului principal, eroului. Este clar, însă, că nu numai arta, ci și realitatea prezintă material tragic din belșug (de exemplu, autorii au extras din istorie luptele pe care le înfățișează, evenimente cu un uriaș efect tragic; viața umană însăși prezintă multe lupte și suferințe).

Tragicul care apare în viața omului, tragicul realității, deci, ține și el de domeniul esteticului, atunci când o întâmplare tragică acționează pe deplin asupra noastră, potrivit conținutului ei tragic. Impresia tragică ce rezultă din această experiență ține și ea de domeniul estetic. Sentimentele tragice generate de viața reală devin pe deplin dezvoltate doar dacă adoptă tipul unor sentimente estetice. Trebuie să preluăm evenimentul cu intropatie și, totodată, să-l detașăm de interesele voinței noastre individuale. Doar atunci când incidentul se îndepărtează în timp și durerea se atenuează, sau dacă reușim să ne înălțăm deasupra zbaterilor eului personal, să ne detașăm de durere și să contemplăm evenimentul, doar atunci acesta dobândește trăsăturile solemne ale tragicului.

Literatura constituie domeniul cel mai propice studierii naturii tragicului. Realizarea deplină a tragicului se găsește pe tărâmul epic.

În literatură tragicul apare în evoluția sa cauzală, cu toate fazele sale pregătitoare și cu toate treptele sale. Se poate ajunge la un grad înalt de rafinament, ca atmosferă, și la o mare profunzime în direcția infinitului și a metafizicului, atât în operele dramatice, cât și în cele epice. Putem căuta, prin urmare, tragicul în tragedie, dar și în orice piesă dramatică de teatru, în epopee, dar și în roman (la Goethe, Dostoievski, Scott, Zola, Conrad Ferdinand Meyer, D’Annunzio întâlnim diverse ipostaze ale tragicului), în nuvelă și în povestire.

Tragicul este influențat, în mare măsură, de concepția asupra vieții și asupra lumii. J. Volkelt consideră că „tragicul se configurează prin contribuția celor mai profunde și mai puternice forțe ale firii omenești, din răscolirea întregului suflet, din ieșirea la iveală a tuturor aspectelor omenescului, atât mărețe cât și comune, atât sănătoase cât și patologice, din evidențierea a ceea ce este hotărâtor pentru sensul

existenței umane, pentru valoarea și nonvaloarea năzuinței omenești” [2, p. 29]. În dezvoltarea tragicului apar contradicțiile grave și ultime ale firii omenești, fapt care face ca tragedia bună să ne lase impresia că am devenit mai maturi în conștiința a ceea ce înseamnă să fii om.

Așa cum am amintit, tragicul dezvoltă un tip de sentiment uman-caracteristic și uman-valoros, acolo unde este vorba de o suferință de o mărime neobișnuită, de o suferință distrugătoare. Reprezentării unei astfel de suferințe neobișnuite îi răspundem cu sentimente de participare dureroasă, foarte activă, cărora li se asociază cu intensitate variată, dorințe și speranțe pentru personajele lovite de suferință. Acest efect emoțional caracteristic tragicului apare atunci când suferința atacă viața serios, părând că împiedică continuarea vieții și înfățișând omului perspectiva sigură a prăbușirii lăuntrice sau a morții fizice, sau chiar a ambelor, în același timp. Apar, în acest caz, sentimentele de jale, de participare dureroasă, de zguduire emoțională, de dezolare și de spaimă, sentimente provocate de certitudinea că acea suferință amenință cu pieirea. Nu este obligatoriu, însă, ca suferința să provoace efectiv declinul și moartea, ci numai să antreneze pericolul real, iminent, al pieirii și al morții. Însă, fără îndoială, tragismul își găsește deplinătatea atunci când pieirea nu doar amenință, ci intervine efectiv. Prăbușirea definitivă a omului declanșează toate profunzimile tragismului. În același timp, însă, și situațiile care prezintă doar primejdia amenințătoare ce va provoca năruirea sau căderea, produc impresia de tragic.

Referințe bibliografice:

- 1. Vianu T., *Estetica*, Ed. Orizonturi, 1993.
- 2. Volkelt J., *Estetica tragicului*, București, 1978.

poetică

Luminița Bușcăneanu

Stimulul cromatic în simbolism.
Inima modernă

Pentru a accede la cunoașterea misterului creației, e necesar a elibera subiectul cunoscător de sub ordonanța limbajului, cel mai distructiv dintre mediile artificiale: “Realitatea fizică pare să se retragă în măsura în care avansează activitatea simbolică a omului. În loc să aibă de a face cu lucrurile înseși; omul conversează într-un sens, în mod constant, cu sine însuși. El s-a închis [...] în forme lingvistice, imagini artistice, simboluri mitice sau rituri religioase; încât nu mai poate vedea sau cunoaște nimic decât prin interpunerea acestui mediu artificial” [1, pp. 43-44]. În 1870 Lautréamont va realiza un tablou vizionar al literaturii de după el intenția căruia, judecând după caracteristici - “spaima, tulburări, înjosiri, grimasă, dominația excepției și a straniului, obscuritate, fantezie scormonitoare, tenebrosul și întunecatul, sfâșiere în opuse extreme, atracție spre neant” și pe deasupra “fierăstraie”! - pare să fi fost lansarea unui avertisment [2, p. 17]. Printre “imaginile distrugerii” fierăstrăul,

simbol care marchează torentul conceptelor negative, va fi cel mai reprezentativ “indice” al “constrângerii structurale ce domină poezia și arta modernă începând cu a doua jumătate a secolului trecut” [2, p. 17].

Urișa experiență umană - limbaj, artă, mit, religie - închisă într-un sufocant univers simbolic va genera cea mai mare dintre crizele poeziei moderne: dispariția iubirii. Începând cu opera lui Baudelaire, poezia se “depersonalizează”, “cuvântul liric” nu se mai iscă din unitatea poeziei cu “persoana empirică” [2, p. 33]; se produce “divorțul dintre scriitor și personajul său”, în vederea “dedublării” [3, p. 222] ulterioare a autorului în eul său liric, fapt care permite jocul de rol - drept confirmare poate servi nota despre Minulescu care “nu poate suporta enigmele; el le joacă spre a le denunța, denunțându-și, mai ales, propriul joc” [4, p. 92]. În perioada în care se afirmă simbolismul - sensibilitatea este atât de “zdruncinată”, atacată de civilizație, încât își pierde puterea de a reacționa altfel decât la “șocuri emoționale” [5, p. 173]; Hugo Friedrich califică mișcarea stilistică modernă drept una “neliniștită”, iar starea în general a poeziei ca fiind de un “dramatism agresiv” [2, p. 12] - și cu obiectivele pe care și le pune în față - unul dintre care este re-crearea iubirii, “[...] școală simbolistă, promotoare a unei noi poezii de dragoste” [6, p. 129], “Poezia este drumul spre iubire” [6, p. 129], a unui “nou” tip de sensibilitate, “creează o nouă tehnică, un stil liric inedit, devine expresia unei noi sensibilități” [7, p. 303]; poemul etern, în concluzia lui Minulescu, ar putea înfăptui “reorganizarea haosului sentimental, raportabil doar la haosul cosmic” [8, p. 91] - aceasta e o soluție fantastică. Continuându-l pe Edgar Poe, care a separat “lirica de inimă” și a transformat natura într-o “stare de excitație entuziastă, neavând nimic comun cu pasiunea personală” [8, p. 91], Baudelaire scindează, în general, eul în organe ultrasensibile - ochi, nas, ureche - receptacole de “culori, parfumuri, tonuri” care “stau veșnic să-și răspundă”. Poetul este “camera de rezonanță” [9, p. 140] a “ecourilor” “templului” preocupat de “misterioasa integrare în ritmul universal” [9, p. 140]. E o sarcină supra-umană. Prin urmare, motorul acestor planări supra-existențiale în loc de inima obișnuită este faimoasa “imaginație”, “Misterioasă însușire, această regină a însușirilor! Se înrudește cu toate celelalte; le stârnește, le trimite la luptă. Le seamănă uneori atât de mult încât pare a se confunda cu ele, și totuși e mereu ea însuși [...]. E analiza, e sinteza... E sensibilitatea [...]. Imaginația l-a învățat pe om simțul moral al culorii, al conturului, al sunetului și al parfumului. Ea a creat, la începutul lumii, analogia și metafora. Ea descompune toată creațiunea și cu materialele adunate și dispuse după legi a căror obârșie nu poate fi găsită decât în străfundurile sufletului, creează o lume nouă, produce senzația noului... Fără ea toate însușirile, oricât de solide și oricât de ascuțite sunt ca și cum n-ar fi” (Charles Baudelaire, *Salonul III, Regina însușirilor*).

Imaginația este aceeași cu “sufletul” sau “inima modernă”, o inimă rațională, “Dar uneori există și o altă rațiune, o *raison du coeur*, cum zicea Pascal, care prin faptul că este a inimii, nu este mai puțin rezonabilă decât cealaltă. Nașterea, creșterea acestei rațiuni – iată marea temă a epocii noastre” [10, p. 233], o inimă “înzestrată cu nenumărate resurse: <<le coeur innombrable>>” [11, p. 65], “Ca să pătrunzi în lumea acesta încântată în care poate totul e ritm și armonie, pentru ca auzul tău să poată prinde miile de zvonuri care răătăcesc și urcă din prăpastia albastră, pentru ca să ghicești tăinuitele corespondențe ce ne leagă de nemărginire, mintea nu e de ajuns,

analiza nu are ce căuta și sufletul singur trebuie să le simtă și să le perceapă. Poezia singură și imaginația poate da un corp acestor visuri. De aci va naște frumusețea...” (Dimitrie Anghel, *Prinosul unui iconoclast*). Traian Demetrescu a creat o definiție plurală a conceptului de “inimă modernă”: “Există o nouă problemă care tulbură foarte mult spiritul cugetătorilor. Problema aceasta aş putea-o numi inima modernă. Nu e o inimă eroică, nici simplă, largă și generoasă ca a multora din bătrâni. Este o inimă complicată, bizară, profundă, maladivă. Coardele ei au devenit de o frumusețe neînchipuită; e cutezătoare și timidă și copilărească. Niciodată liniștită, având câteodată calmul nestatornic al oceanelor; tresărind la freamătul unei aripi, la raza unei stele, la surâsul unei femei; emoționându-se la plânsul orfanului, la plânsul mamei căzute în mizerie, la deznădejdea muncitorului zdrobit de muncă și sărăcie. Plină adeseori de o corupție rafinată; străbătută de figuri de tandrețe virginală; când mistică și sumbră; când melancolică și duioasă; când amară și rea; când morală și înarmată cu un spirit adânc” [12, p. 34].

Trebuie menționat însă că inimii simboliste îi este străină iubirea fericită, “Fericirea este poate într-un zâmbet fugitiv” (Alexandru Macedonski, *Stepa*, V), “Nu știu de ce, dar în seara aceea tânărul Aldea mi s-a părut ... prea fericit [...]. Cum poate să fie cineva <<prea fericit>>? Eu nu înțeleg lucrul acesta. Înțeleg a fi prea nenorocit, prea trist, dar prea fericit?” (Traian Demetrescu, *Cum iubim*). Fericirea este visul nerealizat, idealul spre care tinde poetul simbolist, amant colecționar, pervertit de timpul desentimentalizat și grăbit. Înainte de moarte se roagă de Dumnezeu să-i scoată ceasul din inimă, să-l dezlege de condiția umană, pentru a putea lua cu sine Iubirea ce nu i s-a oferit în viață, “Fă să intre-n groapă, ce ne-a fost mai drag - / [...] și inima fără / Ornic să ne-o schimbe oră după oră!...” (Ion Minulescu, *Moartea amanților*). Doar în afara timpului fericirea este posibilă. Altfel agitația amestecă simțurile și omul nu mai poate contempla. El cere “calmul colorilor de seară” (Ion Minulescu, *Într-un bazar sentimental*), dar, paradoxal, dacă i se relevă, el se stinge odată cu acestea. Acolo unde nu se mai “zbuciumă simțirea”, “în legănări de vise / Spre zarea de seninătate - / Acolo unde e Iubirea” (Claudia Millian, *Cântări de fecioară*), se termină freamătul, curcubeul, și se așterne “albul”, “împăcarea”, “în parcul albelor narcise”, “Muream simțind în mine o împăcare [...] / - Da mi-amintii de Tine... / Și-atunci simțind cum toate credințele se sting, / Că ochiul mi-l cuprinde o neînvinsă pace / Și că icoana Morții de-asupra-mi își desface, / Aripa neclintită - am început să plâng” (Oreste, *Finis. Variantă*). Asistăm la înfrângerea unei inimi seduse de ispita staționării. Se produce inevitabilul: inimii/sufletului/imaginației i se retrage condiția extatică, existența înafara sinelui și lumii [13, p. 53], condiția de “plutitor al văzduhului”, “Suflet pribeag prin etern, ce-aleargă să prindă eternul” (Eugeniu Speranția, *Plutitorul văzduhului*), impunându-i-se canonul efemerității, condiția “fluturului negru”, “Din inima mea albă ca dintr-o crisalidă / Desprind din oră-n oră un negru flutur trist...” (Dimitrie Anghel, *Orologiul*). Aventura “umplerii” unui “colț al inimii deșarte” (Mihail Săulescu, *Gândurilor*) se soldează cu eșec: gândurile “se-ntorc din locuri depărtate” obosite, dar albe, fără efectul căutării. Albul epuizat, lipsit de culori duce spre absență și vid. Ochiul nu se mai opune oboselii, ochiul “inimii”, bineînțeles; nu mai poate recepta lumina, nu mai este apt de a se deschide cunoașterii. De aceea poetul renunță la inima omenească: “Harpa asta-n fior sfânt du-i-o lui, cel cu negura... / Du-i și proasta - asta inimă - a mea!” (Mihail Celarianu, *Poezia de ceruri*), aspirând la inima rațională, la nesentimentalitate și luciditate, “Viața însă nuncetează cursul ei fenomenal, [...] / Și mi-e inima, zadarnic, de răstriște încercată: / Pentru veci, sub deznădejde, nu se poate mormânta... / E tot raiul de-altădată, e tot

cuibul de-altădată... // Ce-a-nflorit, reînflorește, ce-a cântat va mai cânta” (Alexandru Macedonski, *Stepa*, VII).

Un “nesentimental” este un “cronicar rece, consemnând stări <<calde>>, nevrotice” [14, p. 94]. George Bacovia este unicul poet în simbolismul românesc care a reușit să creeze Poemul în cea mai “privilegiată” ordine a limbajului [15, p. 54]. Starea în care “travaliul” artistic îți provoacă revelații și “tocmai acele satisfacții depline în care nu încap orgoliul, ci numai dorința de complicitate și de luciditate” este numită de Daniel Dimitriu fericire [15, p. 54]. Așadar, Bacovia este un “poet fericit” [15, p. 53]. El a rotunjit cercul cunoașterii.

Falsul premeditat, “trompe l’âme”, “inducerea în eroare a sufletului prin substituirea insidioasă a sentimentelor și pasiunilor în senzații” [16, p. 110], intermediată, în particular, de “puterea specială” (E. Poe) a culorilor, deși mai rămâne o rezervă, “lăsăm cu totul în suspensie chestiunea de a ști dacă senzația este un fenomen material, sau un fel de a fi al spiritului” [17, p. 21], facilitează depășirea primului nivel, senzorial, al cunoașterii, “Universul e plin de forme și culori și simțurile dincolo de viața conștientă, atunci când gândul nu mai poate merge înainte caută, dibuiesc și presimt o altă lume în care alte forme se schițează, în care alte culori nălucesc, în care alte sunete vibrează” (Dimitrie Anghel, *Prinosul unui iconoclast*). Dacă poetul simbolist și-a pus scopul să exploreze necunoscutul, să ajungă “vizionar”, el trebuie să suporte ritualul “nebunesc” [18, p. 59] al “deregării tuturor simțurilor”, “Trebuie să schingiuiesti strașnic această ticăloasă carne ca să dai sufletului puțința să se proiecteze înapoi de dânsa, în una din acele clipe speciale ce cuprinde în ea dumnezeirea toată” [19, p. 612]. Pentru a ajunge la Mecca sfântă, corpul este supus unui teribil canon prin care “simțurile toate se enervau fantastic” (George Bacovia, *Finis*), canonul eliberării din cătușele cărnii, “Și foamea se face mai mare - mai mare, / Și zilnic tot cerul s-aprinde mai tare... / Bat tâmpilele... - ochii sunt demoni cumpliți... / Cutremur e setea, și-a foamei simțire / E șarpe, ducându-și a ei zvârcolire / În pântec, în sânge, în nervii-ndârjiți... - / Bat tâmpilele... - ochii sunt demoni cumpliți” (Alexandru Macedonski, *Noaptea de decembrie*).

În viziunea creștină, “esențialul este concepția unui Dumnezeu creând lumea printr-un act de libertate și rămânând exterior creației. Omul poate să ajungă pe Dumnezeu rupând legăturile simțurilor și renegându-se spiritual. Mântuitorul a venit pe lume pentru a-l ajuta în această sarcină” [20, pp. 133-134]. În scrisorile din 1871, în *Iluminări* și în *Un anotimp în infern* Arthur Rimbaud formulează ideea că poetul se naște și întinericul subconștientului său cuprinde un sediment artistic la care poți ajunge cu resurse paroxistice. Pentru a facilita accesul la sine a eului, Rimbaud lansează procesul deregării sistematice și raționale a tuturor simțurilor. Tezele macedonskiene “A fi poet este a simți” (*Despre poezie*) sau “Prietenii [...] Avuți dacă se află sunt numai prin simțire” (*Noaptea de decembrie*) pot fi explicate doar în raport cu acest nou fel de *cogito*: poetul “simte” chemări de “dincolo”, “E greșit să se spună: Gândesc. Ar trebui să se spună: Sunt gândit... Eu este altcineva. Cu atât mai rău pentru lemnul care se pomenește vioară...” (Arthur Rimbaud, *Scrisoare către fostul său profesor Izambard*), doar că imperfecțiunea receptorilor fac imposibilă descifrarea mesajelor extramundane pe care le depozitează și primește corpul, de aceea credibilitatea senzorială este, în cel mai bun caz, pusă la îndoială, “Din moment ce cunoașterea noastră nu poate depăși senzația, ce sens poate fi dat unei explicații a naturii intime a materiei?” [17, p. 33] - cu atât mai mult cu cât “sunt gândit”, înseamnă devin. În cazul acesta, poetul simbolist începe actul de investigare a sinelui/sufletului prin pregătirea instrumentului/corpului.

Referințe bibliografice:

1. Ernest Cassirer, *Eseu despre om*, București, 1994.
2. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, București, 1969.
3. Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*, București, 1976.
4. Ion Apetroaie, *Orfeu și Aristarc*, Iași, 1982.
5. Vladimir Streinu, *G. Bacovia*, în *Simbolismul românesc. Contribuții bibliografice*, București, 1967.
6. Claudia Millian, *Cartea mea de aduceri aminte*, București, 1973.
7. Dumitru Micu, *Literatura română la începutul secolului al XX-lea. 1900-1916*, 1964.
8. Nina Apetroaie, *Ion Minulescu. Studiu monografic*, Iași, 1988.
9. C. Ciopraga, *Literatura română dintre 1900 - 1918*, Iași, 1970.
10. José Ortega y Gasset, *Muzicalia*, în *Eseiști spanioli. Antologie*, București, 1982.
11. I. M. Rașcu, *Critici literare*, București, 1937.
12. Apud Dumitru Vlăduț, *Teoriile simboliste românești*, Timișoara, 1987.
13. “Baudelaire [...] întrebat unde ar prefera să trăiască, a răspuns: <<Oriunde, oriunde... cu condiția să fie înafara lumii!>>”, în José Ortega y Gasset, *Studii despre iubire*, București, 1995.
14. Mircea Scarlat, *George Bacovia. Nuanțări*, București, 1987.
15. Daniel Dimitriu, *Bacovia*, Iași, 1981.
16. Camilian Demetrescu, *Culoare, suflet și retină*, București, 1966.
17. Alfred Binet, *Sufletul și corpul*, București, 1996, p. 21.
18. Stela Mirel, *Istoria literaturii române. 1900-1918*, Timișoara, 1986.
19. Apud Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, București, 1967.
20. Tudor Vianu, *Fragmente moderne*, București, 1972.

Ludmila Bâlici

**Tipologie imagistică a eului liric în poezia
șaizeciștilor – optzeciștilor**

“Imaginea nu e decât forma magică a
principiului identității”

P. Guéguen

De cele mai dese ori eul liric funcționează nu numai ca instanță de discurs ci, concomitent, și ca imagine. Ținem să notăm că, de obicei, reușește să obțină statut de imagine eul ce vorbește la persoana întâi, adică cel individualizat (personalizat). Acesta se manifestă – în principal prin experiențele individuale dezvăluite, prin viziunile, sentimentele și gesturile sale, prin subiectivitatea exprimată în discurs – drept ființă imaginară cu o lume a sa proprie, purtând anumite semnificații. Deja prin semnificațiile degajate, eul-ființă, sau altfel spus eul-lume, devine o figură literară în accepția largă a termenului respectiv (accepție vehiculată de G. Genette [1], A. Vaillant [2] ș.a.). Potrivit observațiilor pertinente ale lui A. Vaillant, “figura nu reprezintă o turnură fixă, ci un act de semnificare” [3, p. 134]. Un atare eu identifică în actul semnificării o reprezentare ce trimite dincolo de cuvânt, înainte de toate prin

referențialitate, care este o proprietate intrinsecă a enunțurilor de a referi la ceva [4, p. 242], dar și prin diverse operații logice, cum ar fi inferența, parafraza (În general se consideră că inferența și parafraza sunt operații înrudite ce “pun în relație două enunțuri care nu aparțin în mod necesar aceluiași discurs” (Ibidem, p. 366) [4] etc., în mare parte consubstanțiale sau aferente cu cele retorice. În măsura în care cumulează proprietăți poetice (printre cele mai importante fiind: expresivitatea, sensibilitatea, sugestivitatea), proiecția eului își afirmă statutul de imagine artistică. Să urmărim constituirea imagistică a eului în piesa lirică *O, mamă* de Gr. Vieru. Iată textul:

A venit primăvara.	în chip de spice de aur
Umbra sufletului tău	se-apeacă.
pe setea inimii mele	Vreme trece, vreme vine...
în chip de ploaie albastră	
coboară.	A venit toamna.
Vreme trece, vreme vine...	Umbra sufletului tău
	pe tremurul inimii mele
A venit vara.	în chip de măr roșu
Umbra sufletului tău	se clatină.
pe tăcerea inimii mele	Vreme trece, vreme vine...

Din aceste trei proiecții vizionare, conținând confesiuni tulburătoare ale eului liric ordonate într-un crescendo tensional, transpare imaginea unui îns copleșit de curgerea ireversibilă a timpului, apăsător de efemeritate a condiției umane, imagine dublată de o altă, extrem de sensibilă și emoționantă, cea a unui fiu bântuit de tristețe, tentat să înregistreze trecerea dramatică a mamei sale. Simbolurile și metaforele-cheie, de mare sugestivitate și sensibilitate artistică, demarcând trei secvențe alcătuitoare ale universului eului și cronometrând trecerea, în același timp întregesc imaginea acestuia, îi adaugă noi conotații. Prima secvență, care sugerează un început înnoitor, îl situează într-un timp și într-un spațiu al germinației universale. Eul apare într-un echilibru perfect cu macrocosmul, manifestând o sete metafizică de viață și frumos. În a doua secvență el păstrează același echilibru cu natura, dar se metamorfozează împreună cu dânsa sub semnul unei “tăceri” meditative, grave, precum și sub semnul “spicelor de aur”, simbol al împlinirilor. În secvența a treia, care consemnează sosirea “toamnei”, relația eului cu lumea se dezechilibrează, fapt sugerat de motivele tremurului și al clătinării. Iminența stingerii mamei face ca universul lui să se clatine din temelii, iar inima să-i “tremure” dureros. Astfel, cele trei moduri diferite cum se răsfrânge “umbra sufletului” mamei peste inima eului în etape succesive ale vieții punctate simbolic (“A venit primăvara”; “A venit vara”; “A venit toamna”) contribuie esențial la crearea imaginii lui de fiu iubitor și sensibil, reflexiv și neîmpăcat cu pierderea mamei, iar de aceea neîmpăcat deopotrivă cu “vremea” care “trece” și “vine”. Această imagine este nuanțată palpabil de stările lui sufletești (sete, tăcere, tremur), precum și de simbolurile cromatice ce-i reliefează emoțiile (albastrul ploii, aurul spicelor, roșul mărului). Perspectiva asupra lumii actualizată de el îl caracterizează pregnant ca structură spirituală și afectivă. Eul fixează lucrurile din interior, prin prisma sensibilității și viziunii sale metafizice, descoperind ritmurile biologice ca evenimente majore dintr-un unghi filozofic al

vârstelor care marchează viața omului: copilăria, maturitatea și bătrânețea.

Un suport real al creării imaginii eului este referențialitatea, despre care am spus deja că este o proprietate intrinsecă a enunțurilor, deci și a elementelor lor constitutive, de a referi la realitate. În textele în care eul și discursul său înregistrează multiple referințe, în speță de ordin caracterologic, se profilează mai distinct chipul lui. Referința eului poate fi directă și indirectă (figurată). În cazurile când referirea este directă, fără a sugera anumite conotații, traiectul semnificațiilor este linear, obișnuit. Spre exemplu, eul din poezia *Sînt vinovat* de D. Matcovschi care, denunțând o realitate social-istorică de tristă pomină, își face un proces de conștiință, înfățișează în mod direct omul de înaltă responsabilitate civică: “Sînt vinovat, Moldova – mamă, / Sînt vinovat că ani de-a rândul / Un parvenit, un hoț de seamă / Ți-a pângărit, dușman, cuvântul / Și obiceiul, și durerea, / Și sărbătoarea, și lumina, / Și taina dorului, și miera / Pe care-o adună albina, / Sînt vinovat și rău îmi pare / Că versul prea mi-a fost de odă, / De osana, de înălțare, / Cum poruncise Despot Vodă”.

Referința eului este indirectă în cazurile când denotația lui este figurată (metaforică – în termenii lui N. Goodman [5, p. 243]). În operele în care enunțatorul întruchipează – mai des simbolic sau metaforic – să zicem, un Manole (cum e, de exemplu, în *Mică baladă* și în *Acum aștept* de Gr. Vieru sau în *Bocet pentru meșterul Manole* de N. Dabija) denotația lui este, incontestabil, figurată, iar referențialitatea – indirectă, atestând un mecanism suspendat.

Un important factor al devenirii eului ca imagine este subiectivitatea. Aceasta identifică, conform observațiilor judicioase ale poeticianului M. Dufrenne, “modul de a fi al unei interiorități care se revelează în discurs fără a constitui obiectul acestuia” [6, p. 130]. Un atare mod de a fi al unei interiorități presupune, evident, capacitatea de ființare *obiectivă* a eului și posibilitatea lui de a se proiecta *subiectiv* într-un univers artistic. De aceea subiectivul se îmbină în mod inerent cu obiectivul. Menționând că eroul liric reprezintă o imagine fundamentală a poeziei, criticul M. Dolgan relevă că această imagine “contopește într-o unitate dialectică elementul subiectiv și obiectiv al trăirii lirice” [7, p. 39]. Ceva mai încolo, peste câteva pagini, exegetul vine cu o precizare, în viziunea noastră, de esență: “Fiind o imagine artistică convențională, eroul liric presupune *tipizare*” [8, p. 48] (s.n.-L.B.). Într-adevăr, ca imagine convențională, eul, în multe situații, deși individualizat prin trăiri, gesturi, viziune, însumează în același timp caracteristici proprii unei categorii de inși pe care îi reprezintă. Deci apare ca o simbioză de individual și tipic. Uneori gradul tipizării eului este foarte înalt, implicând o generalizare simbolică. În aceste cazuri identitatea lui este arhetipală. Arhetipul, se știe, este un tip cu valoare simbolică, de circulație universală. După G. Durand, acesta este “o formă dinamică, o structură organizatoare a imaginilor care depășește întotdeauna concrețiunile individuale, biografice, regionale și sociale” [9, p. 65]. Or, altfel spus, arhetipul este o imagine-topos cu semnificație general-umană.

Eul-arhetip, astfel înțeles, reprezintă un fel de “tipar” semnificant care este susceptibil de a fi suprapus unei galerii întregi de personaje. În viziunea lui V. Popovici, “a vorbi despre o sistematică a personajului literar înseamnă să admiți că mulțimea tuturor ființelor imaginare care populează literatura, indiferent de gen,

autor, timp, spațiu sau alte “variabile”, se poate reduce la câteva tipare, la câteva arhetipuri” [10, p. 117]. Ținem să amintim că într-un mod asemănător naratologii moderni reduc personajele la un număr restrâns de roluri (V. Propp – 7; C. Bremond – 7; A. Greimas – 4 etc.). Pentru C. Bremond, rolurile “furnizează matricea din care au ieșit toate celelalte” [11, p. 400] (personaje – n.n. – L.B.). În înțelegerea lui A.-G. Greimas, rolul – pe care el încearcă să-l vadă în raport cu noțiunea de actant (“unitatea semantică a povestirii”) și cu cea de actor (“unitatea lexicală a discursului”, instanța care acționează) – reprezintă “o entitate figurativă animată, dar anonimă și socială” [12, p. 269]. După noi, acest concept de rol propus de A.-G. Greimas este aproape identic cu cel de “tipar”, “arhetip”, cu care operează unii poeticieni de orientare tradiționalistă. Indiscutabil, eul-arhetip este și el “o entitate figurativă, animată, dar anonimă și socială”. Totodată, asemenea rolului “ce-și subsumează un câmp de funcții (adică de comportamente fie notate efectiv în povestire, fie doar subînțelese)” [13, p. 269], eul – arhetip, ce se structurează în jurul unei trăsături fundamentale, își subsumează la fel mai multe comportamente în dependență de situația (ipostaza) în care evoluează. În continuare vom vedea că, de exemplu, eul așa-zis Căutător apare la șaizeciști-optzeciști în diverse ipostaze: de Investigator al misterelor, de “Fântânar” al propriului suflet etc. Ipostaza actualizată, care, neîndoios, constituie rodul imaginației creatoare a fiecărui poet în parte, definește substanța imagistică a eului. De aceea în mod normal atenția noastră se va îndrepta asupra ipostazelor eului în creația poezilor șaizeciști-optzeciști.

După anii '60, când în creația multor poeți din Republica Moldova începe să se manifeste tot mai puternic o “aprofundare a sondajului psihologic, un interes sporit pentru universul spiritual al omului și deci o intensificare a interesului pentru propria lume sufletească” [14, p. 41], își afirmă imperios prioritățile un eu reflexiv, tentat “de a privi lumea de la înălțimea generalizărilor, interpretând-o în noțiuni de filozofie” [15, p. 41]. Acest tip de eu se angajează în nesfârșite căutări de sine, de ideal, de adevăr, de absolut. Ipostaza lui de Căutător nu o dată se asimilează organic, sub semnul metafizicului, celei de Explorator (investigator) de mistere și Creator de valori neperisabile. Proteic în formele sale de manifestare, eul respectiv se situează de preferință în orizonturi de cunoaștere inedite, în “zăriștea cosmică”, transgresând adeseori realul ca să se apropie, uneori într-un mod atât de blagian, de misterele lumii, de Absolut. Stihia lui adeseori e lumina, element blagian ușor recognoscibil, ce-i privilegiază o cunoaștere superioară și-i stimulează creativitatea și efervescența.

Pentru Leonida Lari, spre exemplu, lumina este, în numeroase piese lirice (*Solară flacăra*, *Dulcele foc*, *În lumina serii* etc.), elementul emblematic predilect prin mijlocirea căruia eul transcende într-o lume fascinantă pentru a poposi în preajma misterelor cosmice. Încercarea lui de a se apropia de acestea, dorința irezistibilă, dar fără speranțe de realizare, de a pătrunde în esența lor metaforică confirmă adevărul spuselor lui V. Teleucă cum că “în noi este un “dor” de transcendent, adică de fructul oprit, pe care nu-l putem ajunge fiind prea sus, dincolo de posibilitățile noastre” [16, p. 113]. Deschiderea eului Leonidei Lari spre metafizic, deschidere mediată de lumină, îl caracterizează pregnant în ipostaza sa de Căutător. Căutările lui se încununează nu o dată cu revelații surprinzătoare. În *Turn de lumină*

eul descoperă vizionar “furtuna divină” cu care urmează să se confrunte pentru a rămâne undeva “între cer și pământ”:

Acum va izbucni furtuna divină,
Necruțător înecând clădiri și destine,
Undeva între cer și pământ voi rămâne,
Legat de un turn de lumină.

“Turnul de lumină” care simbolizează trecerea dintr-o lume în alta semnifică totodată culoarul de tranziție spre sacru, spre sublimul absolutului.

Actul căutării mai constituie pentru eul șaizecist-optzecist și o încercare de redescoperire a dimensiunii sale ontologice, de tatonare a căilor de acces spre tainele lumii în aparență bine cunoscute. Eul liric al lui Pavel Boțu din *Cunoaștere* ambiționează să sondeze “lucruri ceva mai puțin cunoscute” cu speranța de a accede la miezul lor ascuns.

În *Străbune inele* de Gr. Vieru eul revine la origini pentru a găsi niște fundamente etice, atât de necesare într-o societate în declin:

Eu sînt ploaie. Printre pietre
Mă cobor adânc în lut,
Caut pe Ileana, Petre,
Pe toți cari m-au început.
Huma greu întunecoasă –
A... O... U... – o luminez:
Dar tăcere-i ca-ntr-o coasă
Rezemată de amiezi.
Eu sînt ploaie. Fără preget
Caut țărna și-o frământ.
Cu inele dragi pe deget
Iese iarba din pământ.

Coborârea imaginară în lut pentru a căuta “pe toți cari m-au început” este resimțită însă și ca o experiență de creație. Eul frământă “țărna” până când iarba iese din pământ “cu inele dragi pe deget”. Inelele, simbolizând legătura dintre strămoși și noi, cei de azi, prefigurează și rolul creației inspirate din tezaurul spiritual al neamului.

Carolina Cărauș Statutul regimului narativ liric

La pratique littéraire narrative, diverse et trop riche en expériences spectaculaires, ateste souvent une cohésion harmonieuse entre le lyrique et l'épique, cohésion qui a des effets spéciaux dans la création de l'univers artistique et préconise une prose spécifique, nommée „poétique” ou „lyrique”.

Le régime de la prose respective définit son statut en vertu de quelques facteurs fondamentaux qui se trouvent en étroite corrélation: la facture psychologique de l'égo, le lyrisme comme attribut essentiel de la perspective, la poéticité (de l'imaginaire, de l'organisation formelle) comme source du lyrisme.

Într-o accepție largă împărtășită aproape unanim în știința literară contemporană, epicul, liricul și dramaticul identifică niște „atitudini” fundamentale, adică niște reacții tipice ale eului creator față de existență în general. „O exclamație în care se manifestă durerea, bucuria extremă, tânguirea, susține W. Kayser, reprezintă fenomenul primar al liricului (...). În mod analog, într-un apel declanșator putem vedea celula embrionară a dramaticului, iar în gestul arătător al lui „iată”(…) celula embrionară a epicului”[1]. Atare „atitudini pure și originare ale spiritului”[2], cărora, în viziunea lui L.Rusu, le corespund trei tipuri de eu creator: simpatetic, demoniac–echilibrat și demoniac-anarhic, ”pot îmbrăca tot atâtea forme particulare câte opere de artă există” [3]. În acest sens liricul, epicul și dramaticul țin de domeniul esenței, având un caracter supraistoric și prototipic. Înțelese astfel, fenomenele în cauză nu se exclud reciproc, ci se interferează coexistând, într-o măsură mai mare sau mai mică, în orice gen literar. În virtutea acestui fapt, practica literară narativă, diversă și foarte bogată în experiențe spectaculoase, atestă nu rareori o coeziune armonioasă între liric și epic, coeziune ce are efecte deosebite în plăsmuirea universului artistic și preconizează un tip de proză specific. Prozei respective, după cum menționează M. Zamfir, i s-au atribuit diverse calificative, majoritatea imprecise: „Proză poetică, poezia prozei, armonia prozei, poem în proză - iată tot atâtea sintagme cu sens labil, utilizate una în locul celeilalte și înconjurate în chip egal cu un halo de imprecizie”[4]. Totuși, pentru desemnarea tipului de proză în cauză, atât exegeza străină, cât și cea românească uzitează mai des termenii proză „lirică” și proză „poetică”, termeni pe care îi vom folosi și noi.

Cât privește însă denumirea regimului narativ definitoriu pentru o astfel de proză, nu există nici un fel de ezitări terminologice: pentru nominalizarea lui se dispune de un singur calificativ: ”liric”. Dar de ce exclusiv „liric”, de ce nu și „poetic”? În căutarea unui răspuns edificator la această întrebare, să examinăm corelația poeticitate – lirism.

Poeticitatea, echivalată de unii exegeți cu literaritatea, este raportată, de regulă, la acele particularități distincte ale textului artistic, cum ar fi expresivitatea, armonia, sugestivitatea ș.a., care îl afirmă pe acesta drept produs sui-generis al creativității verbale. Pentru P. Valéry, poeticitatea, adevărată magie a cuvântului, constă în aceea că ”toate obiectele posibile ale lumii obișnuite (...) se găsesc deodată într-o relație indefinibilă, dar minunat de potrivită cu modurile sensibilității noastre generale. Adică aceste lucruri și și ființe cunoscute (...) își schimbă într-un anume fel valoarea. Se cheamă unele pe altele, se asociază cu totul altfel decât în modurile obișnuite, ele se găsesc (...) muzicalizate, având rezonanțe unele prin altele și corespund mărcii armoniei” [5]. Pentru teoreticianul J. Burgos, într-un text e poetic tot ce fascinează prin frumusețe, expresivitate și noutate: imaginarul, organizarea lui formală etc.” Cu această fascinație, subliniază el, oricare i-ar fi obârșiile, oricare i-ar fi scopurile, funcționează textul poetic” [6]. Bineînțeles, poeticitate în accepția dată este o categoria complexă și cuprinzătoare. Ansamblul de proprietăți și efecte pe care le desemnează ea se întemeiază practic pe toți cei trei parametri consemnați încă de antici, ca fiind indispensabili pentru devenirea artistică a operei: inventio, dispositio, elocutio.

Analizând diversele concepte de poeticitate și criteriile de definire a acesteia, R. Zafiu ajunge la concluzia că „Între cele mai importante criterii pentru definirea poeticității, trei sunt nu numai esențiale, dar chiar asociate, în ciuda interpretărilor radicale care au încercat să impună câte un criteriu în dauna celorlalte: lirismul, organizarea formală și caracterul ficțional-imaginar [7]. În lumina aserțiunii respective, pertinente în esență, se impune o prima mențiune: lirismul reprezintă o categorie mai restrânsă decât poeticul și deci nu e reductibil la aceasta. O alta mențiune care se cere făcută este că lirismul și poeticul se află într-o relație de interdependență. Din notația de mai sus a cercetătoarei R. Zafiu reiese, absolut corect, că poeticul se manifestă prin lirism (evident, asociat cu alte componente ale operei). Dar tot atât de corect e, după noi, și faptul că uneori lirismul, la rândul său, se manifestă prin poeticitate. De exemplu, în romanul „Creangă de aur” de M. Sadoveanu poeticitatea evocărilor și a descrierilor subzistă și potențează în repetate rânduri lirismul spunerii, aceasta încărcându-se de afectivitate vibrantă, de reflexele unor trăiri interioare răscolitoare asumate incert de narator.

Lirismul este pus adeseori în legătură cu perspectiva de prezentare a realității în discurs. R. Zafiu, încercând să sintetizeze raportul dintre poeticitate și lirism din unghiul celor trei criterii principale sus-consemnate, relevă că „în textul poetic lumile imaginare sunt create dintr-o perspectivă subiectivă (lirică) și sunt izolate, semnalizate, în parte chiar construite de proprietățile formale ale discursului” [8]. Reamintim că perspectiva adoptată de narator reprezintă una dintre convențiile principale care determină regimul narativ. Și deci, dacă admitem că în proză poetică perspectiva atribuită modului de spunere e lirică, trebuie să admitem de asemenea că regimul narativ pe care aceasta din urmă îl condiționează în mare parte e tot liric (nu poetic).

Regimul narativ liric este descris cu preponderență în manifestarea lui plurivalentă, fluctuantă și proteiformă din diferite perspective literare concrete,

teoretic însă, el rămâne ca atare puțin elucidat. Cu certitudine, statutul lui, în opoziție cu alte tipuri de regim, îl definește, înainte de toate, lirismul (perspectivei, atitudinilor ș.a.). Dar ce e lirismul? Interpretările acestei noțiuni sunt numeroase și departe de a fi unitare. A. Marino vine cu o teorie a liricității întregii literaturi. În opinia lui, lirismul derivă din emoția și percepția „eului autoscopic”, care vădește în actul creator „o atitudine unică, singură de altfel posibilă”[9], numită de cercetător „autoreflexare și distanțare” [10]. Acest „eu autoscopic” constituie, conform lui A. Marino, „condiția „lirică” a literaturii”[11], de aceea „esențial „lirice”, „poetice”, devin toate modalitățile și ipostazele acestei „autoscopii”[12].

Dicționarul de termeni literari, Ed. Academiei, 1976, identifică liricul cu o categorie estetică „prin care eul creator își exprimă în opera de artă în chip nemijlocit reacția față de fenomenele lumii exterioare și față de propriile metamorfoze interioare” [13]. O atare reacție, afectivă, pune în evidență, în concepția mai multor cercetători, emotivitatea și sensibilitatea eului creator, căci atitudinea lirică „se reduce în esență exclusiv la interioritatea eului” [14].

M. Călinescu, căutând să fie cât mai exhaustiv, apreciază că lirismul „implică tensiune subiectivă și o capacitate de percepere analogică a realului (proiecția obiectelor în metafore)” [15].

Se cuvine menționat faptul că adeseori lirismul este asociat, direct sau indirect, cu subiectivitatea.

R. Zafiu, am văzut, folosește în paranteze sinonimul „lirică” pentru „subiectivă”. Dar tot ea avertizează: „Asocierea lirismului cu subiectivitatea permite de fapt mai multe interpretări, pe o scară care merge de la accepțiile pur psihologice ale emotivității, afectivității, sensibilității etc. la o înțelegere abstractă, mai apropiată de cea lingvistică: ca subiectivitate pură...”[16].

Subiectivitatea este înțeleasă frecvent și ca exprimare a interiorității. M. Dufrenne, de exemplu, o definește ca „modul de a fi al unei interiorități care se relevă în discurs fără a constitui obiectul acesteia”[17]. Modul de a fi al unei atare interiorități o ilustrează, potrivit observațiilor lui Benveniste, capacitatea locutorului de a se autodesemna în actul enunțării prin mijloace lingvistice, numite în mod diferit: „urme” (Tz. Todorov) [18], „indici”(C. Parfene) [19], „mărci” (R. Zafiu) [20].

Este clar că subiectivitatea înțeleasă ca exprimare a interiorității nu se află într-o relație de echivalență deplină cu lirismul. G. Duda consideră, pe bună dreptate, interioritatea (subiectivitatea) o componentă intrinsecă a lirismului. Pornind de la distincția pe care o face Hegel între subiectivitatea empirică și cea poetică creatoare, cercetătoarea concluzionează că „ multitudinea trăirilor individuale ale poetului” „accede la lirism doar atunci când apare dominantă de interioritate” [21]. Suntem într-un totu de acord cu această părere, dar ținem să precizăm că, în convingerea noastră, nu orice interioritate, ci exclusiv cea afectivă, cutreierată de fiorii sensibilității și generatoare de dispoziții sufletești personale, determină lirizarea trăirilor individuale. Trăirile naratorului din „Amintiri din copilărie” de Ion Creangă, trăiri care, indiscutabil, sînt individuale, se lirizează palpabil doar în cazurile când el e cuprins de dispoziții nostalgice, fremătătoare

(alimentate de o interioritate emotivă), cum e, în secvențele: „Stau câteodată și-mi aduc aminte ce vremi și ce oameni mai erau în părțile noastre...”; „Nu știu alții cum sînt, dar eu, când mă gândesc la locul copilăriei mele, la casa părintească din Humulești, la stîlpul hornului unde lega mama o sfoară cu motocei la capăt(...), la cuptorul pe care mă ascundeam, cînd ne jucam noi, băieții, de-a mijoarca, și la alte jocuri pline de hazne și farmecul copilăresc, parcă-mi saltă și acum inima de bucurie! Și, Doamne, frumos era pe atunci...”; „Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul...”. Or, atare exemple ilustrează adevărul spuselor lui W. Kayser cum că „Dispoziția care prinde viață în cuvinte dovedește că substanța poetică a versurilor este o substanță lirică”[22]. Iar lirismul, un atribut caracterizant al perspectivei (viziunii) naratorului, precum și al altor categorii ce sînt esențiale pentru modul de enunțare adoptat de acesta, devine un factor care determină statutul regimului narativ liric.

Nu încapă nici o îndoială, lirismul își revendică un astfel de rol doar atunci când își afirmă prioritatea ca dominantă stilistică, ceea ce condiționează prevalarea unui stil emotiv sau expresiv, care „pune accentul în cadrul relației dintre locutor și referința discursului, pe locutor” [23]. De aceea, vorbind despre lirizarea regimului narativ, nu putem trece cu vederea importanța pe care o are, în ordinea dată, factura emoțional-psihologică a eului și persoana enunțării. Cu certitudine, se lirizează mai lesne regimul narativ instaurat de naratorul homodiegetic. Căci acest narator ce evoluează la persoana I se apleacă, înainte de toate, asupra propriei interiorități și prezintă lumea prin prisma opticii sale personale. Drept urmare, el are posibilități foarte mari, incomparabil mai mari decât cele ale naratorului heterodiegetic, de a-și exprima afectivitatea, de a sensibiliza și poetiza spunerea. Dar oare orice narator care vorbește la persoana I își lirizează regimul? Bineînțeles, nu. Credem că numai acel narator homodiegetic care posedă o structură emoțional-psihologică ce-l face sensibil la efuziuni lirice, la trăiri afective de mare sensibilitate își poate liriza regimul narativ. Pentru ilustrare să comparăm doi naratori care enunță la persoana I: Darie din romanul *Desculț* de Z. Stancu și F. Vasilescu din *Patul lui Procust* de C. Petrescu. Primul reprezintă un temperament elucubrat: realist și visător, senzual și emotiv, patetic și expansiv - toate acestea făcând dovada unei interiorități lirice. Dispozițiile, stările lui sufletești transpar în narațiune, colorînd-o afectiv. Intensificate de repetiții, acestea contribuie la lirizarea regimului narativ. F. Vasilescu este însă mai mult cerebral, lucid, de o impenetrabilitate sufletească excepțională. Negreșit, astfel de trăsături nu favorizează lirizarea relatării.

În opoziție cu naratorul homodiegetic, cel heterodiegetic, fiind impersonal, își configurează o efigie psihologică incertă. Totuși de multe ori, după oarecare tatonări în discurs, putem să o identificăm, cu aproximație. Astfel, intuim că naratorul anonim din romanul „La Medeleni” de I. Teodoreanu este o natură expansivă, afabilă și candidă, iar cel din romanul „Povara bunătății noastre” de I. Druță este un meditativ lirico-ironic. Neîndoios, identitatea emoțională-psihologică a naratorului din lucrările sus-citate, contribuie în mod evident la lirizarea perspectivei și, în ultima instanță, a regimului narativ.

În dependență de interioritatea sa (lirică ori nonlirică), naratorul percepe diferit realitatea, punctul lui de vedere (viziunea, perspectiva) asupra lumii fiind marcat de o individualitate proeminentă. În interpretarea lui J. Lintvelt, „Cu toate că perspectiva se repercutează efectiv asupra celorlalte planuri ale textului narativ” [24], ea aparține „numai și numai planului perceptiv-psihic” [25]. Perspectiva relevă atitudinea față de lume, concepția lui asupra acesteia, adică se referă nu numai la cât vede el, ci și cum vede.

Eul cu interioritate lirică, spre deosebire de cel cu interioritate nonlirică, percepe realitatea, cu precădere, printr-o optică figurativă. Prin mijlocirea metaforei și a simbolului, naratorul înzestrat cu o imaginație bogată și simț poetic, cum e naratorul heterodiegetic din „Creangă de aur”, plăsmuiește imagini de o frumusețe și sugestivitate copleșitoare, imagini care se întrepătrund, se aliază și, unificându-se într-o sinteză, impun nu numai reprezentări noi și insolite ale realității, ci sugerează totodată structura lui emotivă. Or, poeticitatea imaginarului care, fascinând prin caracterul său revelatoriu, sporește acuitatea trăirilor lirice, devine o sursă a lirismului și deci un factor determinant al regimului narativ liric.

Ținem să atragem atenția că în proza lirică naratorul nu rareori creează situații speciale de discurs pentru verbalizarea punctului său de vedere. Se știe că situația de discurs „înglobează cadrul fizic și social în care se produce enunțarea, imaginea pe care interlocutorii o au despre ea, identitatea acestora, ideea pe care fiecare dintre ei și-o face despre celălalt (inclusiv reprezentarea pe care fiecare dintre ei o are cu privire la ce gândește celălalt), evenimentele care au precedat enunțarea...”[26]. În cazul regimului narativ homodiegetic prevalează situațiile de discurs în care naratorul are posibilitatea să-și exprime emotiv atitudinile și trăirile sale în legătură cu obiectul reflectării. Spectacolul fascinant al naturii, o întâmplare din existența sa ori a celorlalte personaje îl impulsionează pe enunțator să-și reveleze impresiile, care prefigurează imaginea lui psihologică. La fel, și naratorul heterodiegetic liric imaginează situații de discurs care evidențiază sensibilitatea lui, ce transpare în aprecierea și prezentarea evenimentelor, personajelor. E relevabil faptul că atât naratorul homodiegetic, cât și cel heterodiegetic (evident, ambii de factură lirică) dau predilecție comentariilor ce iau forma unor digresiuni poetice palpitate, cum e în romanul „În căutarea timpului pierdut” de M. Proust ori în romanul „Șatra” de Z. Stancu. Tensiunea afectivă care vibrează în atare situații de discurs este pusă în valoare de desfășurarea ceremonioasă ori haotică a frazelor, de limbajul ușor metaforizat, prin mijlocirea cărora naratorul instaurează o atmosferă de o poeticitate surprinzătoare; ceea ce, de asemenea, implică lirizarea regimului narativ.

După noi, lirizarea regimului narativ e susținută și de modalitățile care intensifică forța ilocutorie a enunțării. După cum menționează L.I. Ruxăndoiu, fiecare enunț identifică o componentă locuționară, ilocuționară și una perlocuționară. Actele locuționare sînt apreciate de autoare ca „acte de emitere a unor enunțuri cu o anumită structură fonetică, gramaticală, semantică” [27], ele fiind „independente de contextul comunicativ și, implicit, de situația de comunicare ” [28]. Actele ilocuționare, conform observațiilor exegetei, „asociază conținutului propozițional al enunțului o forță conversațională specifică,

determinată de intențiile comunicative ale emițătorului și recunoscute ca atare de receptor. Forța ilocuționară desemnează felul în care este „luat” un enunț de către participanții la schimbul verbal: drept aserțiune, rugămintă, ordin, promisiune, scuză”[29]. Iar efectele produse asupra receptorului „de rostirea unor enunțuri cu o anumită forță ilocuționară definesc actele perlocuționare” [30].

Cert e că forța ilocuționară a discursului depinde în mare măsură de actele locutorii, ea fiind determinată nu numai de situația de discurs, ci și de forma generală a frazei, de intonație. Repetările obsesive ale cuvintelor, ba chiar ale propozițiilor întregi, aliterațiile și asonanțele, interjecțiile, întrebările și exclamațiile retorice intensifică, indubitabil, forța ilocuționară a discursului. Utilizând pe scară largă atare procedee de limbaj, naratorul își pune în evidență sensibilitatea, emotivitatea care, am afirmat deja, au o importanță majoră în lirizarea regimului narativ.

Așadar, regimul narativ liric își definește statutul în virtutea câtorva factori fundamentali, care se află în strânsă corelație: factura emoțional-psihologică a locutorului, lirismul perspectivei și poeticitatea (imagnarului, organizării formale) ca sursă a lirismului.

Referințe bibliografice:

1. Kayser W., *Opera literară*, București, 1979, p.472-473.
2. Rusu L., *Estetica poeziei lirice*, București, 1969, p. 56.
3. Ibidem, p. 56.
4. Zamfir M., *Poemul românesc în proză*, București, 1981, p. 14.
5. Valéry P., *Poezii, Dialoguri, Poetică și estetică*, București, 1989, p. 582.
6. Burgos J., *Pentru o poetică a imagnarului*, București, 1988, p. 27.
7. Zafiu R., *Narațiune și poezie*, București, 2000, p. 11.
8. Zafiu R., Op. cit., p.15.
9. Marino A., *Dicționar de idei literare*, București, 1973, p.725.
10. Ibidem, p. 725.
11. Ibidem, p. 726.
12. Ibidem, p. 726.
13. *Dicționar de termeni literari*, București, 1976, p.239.
14. Rusu L., Op. cit., p.112.
15. Călinescu M., *Eseuri despre literatura română*, București, 1970, p.162.
16. Zafiu R., Op. cit., p. 11.
17. Dufrenne N., *Poeticul*, București, 1971, p. 130.
18. Todorov Tz., *Poetica. Gramatica Decameronului*, București, 1975, p.59.
19. Parfene C., *Teorie și analiză literară*, București, 1993, p. 39.
20. Zafiu R., Op. cit., 248.
21. Duda G., *Introducere în teoria literaturii*, București, 1998, p.171.
22. Kayser W., Op. cit., p. 476.
23. Ducrot O., Schaeffer J-M., *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, 1997, p. 428.
24. Lintvelt J., *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, București, 1994, p.51-52.
25. Ibidem, p.52.

26. Ducrot O., Schaeffer J.- M., Op. cit., p.492.
27. Ionescu Ruxăndoiu L., *Narațiune și dialog în proza românească*, București, 1991, p. 13.
28. Ibidem, p. 13.
29. Ibidem, p. 13.
30. Ibidem, p. 13.

Luminița Bușcăneanu

**Starea de lumină.
Corpul, punct de plecare**

Pentru a fi pe potriva inimii moderne, corpul uman a fost înălțat la condiția luminii. Este una dintre noutățile simboliste cele mai evidente, poate cea mai radicală. Procesul acestei spiritualizări, a “excelsiorului”, cum îl vor numi simboțiștii, este oglindită în poezia *Lumina ce coborî pe mine* de Eugeniu Speranția: “Eu sunt o pulbere opacă, întunecată-n neștiință, / Dar simt în bezna firii mele că sunt cu tine de-o ființă. / Sunt pulbere, dar port în trupu-mi un fir din pulberea pe care / O risipi lumina-n trombe prin spații interplanetare. / Sunt pulbere dar vin din cer; / Sunt humă stoarsă din eter; / Sunt umbră, dar aspir lumină / Cum soarbe apă rădăcina / Deaceea trupu-mi e un templu de-nfiorată rugăciune, / Căci poartă-n el misterul lumii și-a infinitului minune. / Deaceea el e fortăreața cea mai ne-nvinsă de sub soare, / Ce ocrotește-nverșunată comoara razei creatoare. / Lumină, / Simt cum crești în mine, / Cum ritmul tău cu-al meu se-mbină; / E cea mai tare din credințe: / <<Sunt humă, dar voi fi lumină>>”. Afirmția “corp de lumină” are și o bază reală. Din punct de vedere medicinal, susține Iacob Liberman în *Lumina: medicina viitorului*, “Noi suntem ființe de lumină întrupate într-un corp fizic [...] lumina naturală care conține lumina ultravioletă a spectrului este vitală pentru bunăstarea noastră [...] lumina care pătrunde prin ochii noștri nu este folosită numai pentru a ne ajuta la exercitarea simțului văzului, ci activează și ceasul nostru biologic prin intermediul glandei epifize și hipotalamusului. Hipotalamusul controlează funcțiile care mențin echilibrul corpului” [1, p. 37]. Studiarea structurii luminii a dezlegat și misterul acțiunii culorii asupra “corpului psihic”, corpul de lumină: “În existența corpului fizic atomii conțin formațiuni subatomice bine determinate. Când raportul dintre ele se degradează, se produc schimbări în activitatea atomilor, moleculelor și sistemelor celulare până la blocarea circulației structurilor generatoare a energiei psihice care scaldă celulele. Dovezi: vestejirea frunzelor, uscarea arborilor, decolorarea pielii omului. Pe de altă parte, în inima unor atomi sunt încorporate toate grupele de particule constructoare care atrag cele șapte tipuri de fotoni. Aceste grupe intră în acțiune diferențiat, după mediu și timpul de expunere la lumină și acțiune [...]. În cazul absorbției unor fotoni de alte genuri decât în <<situație normală>>, corpul se ofilește sau segmente întregi sunt scoase din funcțiune. În final, corpul psihic nu se mai poate folosi de corpul fizic fiind obligat să-l părăsească. Pentru a preveni acest deznodământ, corpul psihic răspunzător de activitatea corpului fizic, prin anumite mecanisme se agită și transmite o energie difuză organelor fizice impunându-le să iasă de sub

bombardamentul undelor de lumină reflectată de corpurile din jur. (Reținerea forțată a corpului în câmpul de lumină ostil, mărește agitația sistemului psihic până la împingerea individului către distrugerea corpului care-l irită, cum se petrec lucrurile cu taurii excitați de pânza de culoare roșie). În consecință, teama de moarte și plăcerea de viață pe seama culorilor se realizează de corpul psihic, iar atitudinea își are izvorul în degradarea, refacerea sau menținerea echilibrului dintre fotonii de lumină încorporați în atomi” [2, pp. 167-168]. Ca urmare, acționând prin capacitățile ei energetice, culoarea sensibilizează simțurile: “Fiind înzestrate cu capacități psihoenergetice, culorile pot trezi anumite senzații influențând fiziologic și psihic percepția spațiului ambiental” [3, p. 49].

Sarah Rossbach și Lin Yun clasifică influența culorilor asupra lumii în trei nivele: a) culoarea definește ceea ce există și ceea ce nu există; b) dezvăluie starea de sănătate sau șansele unui individ; c) inspiră emoții [4, p. 19] și prezintă un model de ameliorare a corpului psihic și fizic prin metoda meditației “care folosește vizualitatea mintală a celor șase culori adevărate în succesiunea lor stabilită”: alb - laba piciorului, roșu - genunchii, galben - coapsele, verde - abdomenul, albastru - gâtul, negru - capul. Procedura începe cu “vizualizarea imaginii a doi sori” [4, pp. 184-185] situați sub fiecare talpă. Căldura aceasta trebuie să treacă prin tot corpul. Reabilitarea energiei creatoare prin intermediul culorii este unul din procedeele pe care și le însușește poetul simbolist extenuat de “precipitarea febricitată” [5, p. 187] a vieții moderne. Deoarece reacționează atât de prompt la lumină, drept dovadă ne servește acțiunea terapeutică a pietrelor prețioase, corpul uman este “cel mai perfect instrument pe care îl avem” [1, p. 72], pentru receptarea culorilor misterului, “trebuie să-l deschidem ca pe un canal pur, prin care să se scurgă culorile universului” [1, p. 72]. În China, mileniul II î. H., culorile, pe lângă funcția de marcarea a punctelor cardinale, anotimpurilor, caracterului ciclic al trecerii timpului, reprezentau și organele interne ale corpului [4, p. 24]. Element al decodării invizibilului, culoarea este “expresie”, “poate cea mai sensibilă formă a expresiei [...] putința de a transfera în vizibil nuanțele secrete ale vieții efective intraductibile prin cuvinte, prin gest și chiar prin semnele convenționale ale desenului [...] transferul pasiunilor în vizibil [...] este cel mai direct, neîngrădit de barierele silogismelor [...] fără disimulări” [6, p. 91].

Condiția de bază a corpului simbolist, aceea de a nu se destinde niciodată, impune maximum de mișcare. Mecanismul care “se trezește, se mânie, se înfurie, se înăbușe el însuși, și în clipa următoare se potolește, se relaxează, se destinde, cascadează, se întinde și adoarme după propriile lui legi fără să-i pese de judecățile și rugămințile noastre” [7, pp. 26-27] reprezintă doar materia brută ce trebuie să urmeze botezul luminii, “Vreau poate [...] cugetul și trupul laolaltă; cugetul cu scăpărări de lumină și trupul care ascultă comenzile lui, străbătut de ele în fiecare fibră. Nu mă interesează unul fără celălalt. Aș vrea ca toată această piatră de preț să fie a mea, cu toate luminile ei” (Mihail Celarianu, *Diamantul verde*).

Pentru a accede la starea superioară, de lumină, corpul modern trece printr-o acută criză a conștiinței/memoriei intelectuale/musculare: desentimentalizarea și desensibilizarea. Alexandru Mușina definește criza prin: a) “codificarea”,

inhibarea, refularea, subordonarea “omului natural” de către civilizația tehnicistă, “civilizația implică un control sporit asupra funcțiilor corpului, o codificare superioară a comportamentului și o reducere la maximum a <<naturaletii>>” [5, p. 36]; b) anularea “corelativilor obiectivi” de către limbajul modern abstractizat și denaturat, “scăderea sensibilității omului modern e și rezultatul inexistenței de corelativi obiectivi, creați în/și prin limbă, ai noului univers în care trăiește” [5, p. 34] și, mai ales, accentuează autorul, tot ce ține de senzații și percepții se “traduce” în “limbajul simțului celui mai <<abstract>>: văzul” [5, p. 34]. Fiind și cel mai rapid dintre simțuri, văzul abreviază informația, adică o recodifică îndepărtând-o, concomitent, prin esența sa actul vederii presupunând distanțarea. Am putea explica criza și prin pierderea “exercițiului corespondenței” (Delacroix): ochiul nu mai comunică prin limbă din cauza scrisului, “Socrate: [...] Căci scrisul va aduce cu sine uitarea în sufletele celor care-l vor deprinde, lenevind-le ținerea de minte; punându-și credința în scris, oamenii își vor aminti din afară, cu ajutorul unor icoane străine și nu dinăutru, prin caznă proprie” (Platon, *Phaidros*), mai mult, nu mai comunică prin mână, efect al industrializării și electronizării. Mâna, care trebuia să îndeplinească exact și momentan ordinele ochiului și creierului din instrument al gândirii, cum o numește J. J. Rousseau, se transformă într-un mecanism inert, “simplu mediator între om și mașină, între om și ordonator, acestea preluând cele mai multe dintre facultățile omenești” [8, p. 166]. Încă din cele mai vechi timpuri ingineria subtilă a alcătuirii corpului uman a suscitât numeroase atenții, sugerând “primele arhetipuri ale ideologiei noastre” [9, p. 19], cum ar fi primele unități de măsură: brațul, cotul, palma, degetul, piciorul și pasul, “acest pas care măsoară și timpul de vreme ce se supune ritmului respirator” [9, p. 19]. Corpul este considerat “prima unealtă a omului” [9, p. 19], iar mâna - modelul tuturor uneltelor de mai târziu, “instrumentul instrumentelor” (Aristotel). Ceea ce se întâmplă în “zorii erei electronice” cu mâna, iar prin ea cu memoria, cunoașterea, limbajul este de domeniul dramei. Într-o măsură mică pentru umanitate, hotărâtor însă pentru individ, “a nu ști ce să faci cu cele zece degete” este echivalent cu “a-l priva de o parte din gândirea la care omul a ajuns filogenetic. Diminuarea rolului mâinii a rupt deja echilibrul existent între limbaj și <<imaginea estetică>> a lumii” [8, p. 166].

În era în care mâna a fost privată de funcția ei intelectuală se încearcă o reinventare a gestului și mimicii, adică un “simbolism al filosofiilor, care este un simbolism de ordin corporal” [10, p. 53]. Această manifestare spiritualizată a corpului, care se va numi ulterior pantomimă, este gestul și mimica abstractă: sugerând echivalentul emoției, trimite la emoție, aplicând toate facultățile plastice ale corpului.

În simbolism materialitatea trupească nu e decât o aparență, de fapt, “un prilej ce dezlanțuiește întreg dinamismul interior al poetului și având drept țintă expresia unui adevăr sufletesc, adânc, mistic” [11, p. 394]. În stare de puțină densitate, atât de subțire, încât permite luminii să treacă prin el fără a i se contura clar formele, ne-sentimental și ne-sensibil (cu sens de hipersensibil), corpul e pregătit pentru experiența simbolistă, modernă, de cunoaștere.

Referințe bibliografice:

1. Apud Pauline Wills, *Reflexologie și terapie prin culoare*, București, 1998.
2. T. I. Ardelean, C. D. Avram, *Lumina și izvoarele luminii în univers*, Arad, 1994.
3. V. Sârbu, *Studiul volumelor și culorilor*, București, 1994.
4. Sarah Rosbach, Lin Yun, *Feng shui și arta culorilor*, București, 1997.
5. Apud Alexandru Mușina, *Eseu asupra poeziei moderne*, Chișinău, 1997.
6. Camilian Demetrescu, *Culoare, suflet și retină*, București, 1966.
7. Alain, *Un sistem al artelor frumoase*, București, 1969.
8. Marius Ghica, *Omul poetic pe tărâmul limbajului*, Craiova, 1989.
9. Luc Benoist, *Semne, simboluri și mituri*, București, 1995.
10. Jean Grenier, *Arta și problemele ei*, București, 1974.
11. Vasile Munteanu, *Considerațiuni în preajma simbolismului*, în "Cugetul românesc", II, nr. 4-5, aprilie-mai, 1923.

literatură contemporană

Timofei Roșca

Sincronizări brâncușiene în poezia lui
Anatol Codru

Poezia românească contemporană din Basarabia își trăiește destinul într-un mod oarecum insolit. În ciuda oricăror intemperii sociale, ideologice, politice, estetice etc., ea și-a păstrat individualitatea prin miracolul supraviețuirii. Oricâte amendamente juste sau incerte i s-ar fi adus, ea a rămas fidelă fondurilor matriciale, latente ale poporului, care, de fiecare dată, i-a stimulat curajul participării la revelarea marilor sensuri ale existenței. Sfioasă și modestă în coparticiparea sau contribuția ei la promovarea unor norme estetice prestigioase, ea a dat dovadă, în schimb, de o recunoscută putere intuitivă, grație acelei angrenări în fondurile ei mitice naționale și universale. Iată de ce, oricât ar părea de incredibil, poetul basarabean este destul de receptiv la adâncimile metafizice, chiar dacă nu a făcut parte din vreo școală sau doctrină estetică anumită. Pe această cale, ea poate întreține corespondențe cu cele mai avansate spirite ale contemporaneității, inclusiv cu cel brâncușian.

Brâncușianismul a devenit statutul hermeneutic apreciativ al sublimităților metafizice pe care le poate atinge arta în genere și poezia în particular. Numeroase

studii din țară și de peste hotare vorbesc cu prisosință despre importanța și interesul față de acest fenomen.

Înainte de a ne referi la poezia lui A. Codru și sincronizările ei cu vizionarismul brâncușian, este absolut necesar să vorbim despre fenomenul brâncușian propriu-zis și sincronizările lui cu marea poezie clasică eminesciană, precum și cu cea modernistă interbelică. Două studii la această temă, semnate de academicianul Mihai Cimpoi, ne scutesc de o angajare analitică amănunțită, care ar fi fost necesară în acest caz, iar precizările conceptuale epistemologice, la care ajunge criticul, pot servi drept puncte de orientare spre alte universuri și viziuni metafizice posibile în poezia română din Basarabia, inclusiv în creația lui A.Codru, la care vom reveni.

În articolul “Eminescu, Brâncuși și ideea nesfârșirii” [1. p.15], autorul urmărește la cei doi profeți (nu fără a lua în seamă aprecierile unor gânditori consacrați în domeniu: Martin Heidegger, Ricarda Huch, Sidney Geist, Henry Moore, Mircea Eliade, Milița Petrescu, Ion Pogorilovski, George Poulet ș.a.) viziunea “începuturilor de forme”, “fluxul neîntrerupt al viului”, ieșirea din cadrul concret al realului sau abandonarea acestuia și identificarea cu “emanația fluidului”. Ideea infinitului, ca obiect de cercetare, este tratată, metodic, pe linia romantismului, surprins în punctele manifestării lui maxime, inclusiv, sau, în primul rând, al demiurgismului, și valorizat sub spectrul interferenței antic-modern. Criticul găsește la ambii gânditori preocuparea de antropogenetic, premorfic, in-creat. Pe de altă parte, viziunea celor doi martiri e urmărită dincolo de panteism și spiritualism. Sculptura, observă exegetul, citându-l pe Heidegger, reprezintă o “admitere - rânduire în spațiu” pe o direcție spirituală, imaterială, ca “să se retragă în propria esență ca însăși natura”.

Nu mai puțin complexă și “rentabilă”, în sensul descifrării demiurgismului romantic, este simbioza conștientului și inconștientului, analogizată cu un joc între cerc și elipsă”, menită să traducă “transferurile de la haos, la univers. Atât la Brâncuși, cât și la Eminescu, observă savantul, sesizăm în formele ovoidale, elipsoidale “neîncheiate” o prefigurare a “rotundului, a împlinitului, a armoniosului”. Viziunea cercului, provenit din elipsă sau parabolă rotundă, când “fiecare punct al infinitului devine un focar al eului”, ar fi gestul romantic ce-i apropie pe Eminescu și Brâncuși. “Tensiunea glisantă”, “cinetismul energetic..., materializat în zborul ca un “gând purtat de dor” spre Demiurg, străbaterea “căii de mii de ani în tot atâtea clipe”, anticipează sau prefigurează “brâncușiana prăbușire”. Așa cum Brâncuși a născut ideea energiei sau a forței, care produce impresia volumului, tot astfel Eminescu a îmbinat “principiul dinamic al romantismului cu integrarea spiritului în ordinea cosmică”. Izvorul – altă revelație, privind principiul unei noi expansiuni a vieții” – este “izvorul universal, de unde totul își trage mișcarea”. Însăși ființa umană, eul, este generator de energie, de “raze”, ca centru sau unul din centrele universului. Eul eminescian ar implica o “dezmărginire spațială”, tot astfel cum “volumul cu emanația fluidului la Brâncuși dă putere spirituală de o mare intensitate”, conchide autorul studiului, comentând aserțiunea Miliției Petrașcu. Criticul M.Cimpoi intuiește analogii și în sugestiile

altor gesturi profetice ale celor doi creatori: forma zigzagată, romboidală a fulgerului înălțat “în” slăvile cerului din izvorul demiurgic spre universalitate este prezentă și în “Coloana fără sfârșit” a lui Brâncuși: în fluidul formelor romboidale ale nodurilor corticale, în gestul avântării lor neîntrerupte în infinit. Corporalul static este părăsit. Ceea ce putem găsi în continuare se află în fiorul mișcării, al neopririi eternului, fixată în forme inverse, cum remarcă C.Noica. Bizarerismul construcțiilor cosmice eminesciene ar prefigura brâncușianismul, tot astfel cum “eminescianismul este în fond brâncușianism”. Prin spasmul revelator al genialității lor, ei au pus la dispoziția gândirii metafizice vizionare marile simboluri, spre a ne putea apropia de ineditele dimensiuni axiale ale Marelui Tot, spre care va râvni și generația lui L.Bлага.

Perspectivile “nesfârșitului”, trasate de cei doi mari titani, pot accepta variate forme, modelate conform fanteziei de creație a fiecărui poet în parte. Un exemplu convingător în acest sens este poezia interbelică românească, ilustrată de L.Bлага, T.Arghezi, I.Barbu, G.Bacovia și sincronizată cu vizionarismul brâncușian. Acesta și este obiectul sondajelor aceluiași critic în articolul “Brâncuși și poezii români” [2-p.4], nu înainte, însă, de a anticipa avansările, pe această cale, și a poeziei postmoderniste, în formula statutului de poeticitate stănesciană, de exemplu. Materia metalingvistică, în concepția stănesciană, cum va constata exegetul, presupune sisteme de referință. Staticul și mișcarea sunt acte de conștiință și asigură autonomia intimă, interioară a poeziei. Ele se află într-un raport dialectic și se manifestă atât în curgerea exterioară a cuvântului, cât și în starea statică creată de sens. Or, curgerea interioară, metalingvistică a cuvântului, care dă naștere “vorbirii”, în sens stănescian, are o tradiție metafizică, brâncușiană.

Maniera stilistică brâncușiană se revendică și în conștiința de creație blagiană, în modul de încadrare a poetului în “noul stil”. El este caracterizat prin intuirea fondurilor originare “nelatine”, prin sporirea misterului și setea de înălțare demiurgică, prin gigantismul și geometrismul viziunilor, prin mișcarea curgătoare a înțelesului latent și elanul vitalist, stihial, prin potențare și curaj, privind apropierea de zona cripticului, de “adâncimile de întuneric”, prin tristețea metafizică, cauzată de imposibilitatea cuprinderii Marelui Tot.

La T.Arghezi se atestă o altă coloratură brâncușiană: demiurgicul brâncușian, echilibrat, capătă la acest poet nuanțe conflictuale, dramatice. Autorul “Psalmilor” se declară “demiurgul nou”, întrucât cel vechi a părăsit omul. “Poetul este cel care face și făcând se face” [3-p.155]. T.Arghezi va fi cu precădere brâncușian mai ales în planul cineticului: în fiecare element al “materialului”, în orice cuvânt, poetul intuiește mișcarea energetică, intensitatea latențelor, surprinse din perspective neașteptate (din perspectiva inocenței sau a ludicului, a divinului sau a naturisticului, a grotescului sau a erosului). Semnatarul “Cuvintelor potrivite” se surprinde un cioplitor de cuvinte, un poeta fabere, care scrie cu “unghia de la mâna stângă”, un scobitor de firide, de locuri potrivite, în care și-ar afla loc “cuvinte potrivite”.

Pe I.Barbu și pe C.Brâncuși același critic îi vede sincronizați în modelul nietzschean, deci, identificați cu esența lumii însăși, purificată, esențializată printr-o viziune geometrică autonomă, “ochi de virgin triumphi tăiat spre lume”, cum

formulează autorul “Jocului secund” în poezia “Grup”. Ca și C.Brâncuși, I.Barbu e în căutarea “figurii spiritului nostru”. În acest caz, simbolul își înlătură surplusul de plasticitate și rămâne ca o “formă posibilă de existență”, deci contopire cu esența sau ideea existenței”, “oul dogmatic” – obsesie a “ovalului”, a stării sublime – ingenuă, ca și la autorul sculpturilor “Începutul lumii” și “Noul născut”.

Criticul M.Cimpoi găsește tangențe brâncușiene până și în poezia lui G.Bacovia. În morbiditatea poeziei bacoviene exegetul distinge “un brâncușianism inversat”, materialul este un devastator al “amorului”. Hipersensibilitatea poetului este marcată de mișcarea suferindă a aceleiași materii. “Aud materia plângând” – destăinuie poetul în “Lacustră”. “Ascensionalitatea sfârșește “într-un imens gol ontologic”. Același lucru se întâmplă și în cazul simbolului păsării: la C.Brâncuși – pasărea spațiului nemărginit, divinizat (“Pasărea măiastră”, “Pasărea în spațiu”); la G.Bacovia, ca și la Baudelaire, avem pasărea fatalității (cucuveaua, cioara sau corbul).

Incontestabil, acest vizionarism metafizic, clasic sau modern, având în esență axul brâncușian, a deschis largi orizonturi poeziei postmoderniste. El va fi reactualizat prin viziuni inedite, prin resurecționări mitice sau baladești, susținute de fantasticul sau banalul lucrurilor umile, exaltat pe suportul oniric, re-exprimit prin necuvânt sau metalingvism etc.

Fascinat de metafizica brâncușiană și de întregul ei vizionarism, revărsat pe întinderile poeziei românești și a celei universale, A.Codru nu s-a aventurat în stihiiile ei, așa cum au intuit poeții din perioada interbelică sau cei din cam aceeași generație cu el – N.Stănescu, M.Sorescu ș.a. Autorul “Îndărătnicieii pietrei” (1967) a înțeles, mai întâi, necesitatea unei depășiri de sine, a propriilor potențe creatoare, acceptarea unei cazne proprii în numele “Adâncului”, riscul unui ciudat curaj stihial, menit să sfideze standardele tradiționale sau cele impuse de timpul totalitar.

Într-o mică, dar concentrată, esențializată prefață la volumul sintetic “Mitul personal” (1986), A.Codru oferea cititorilor săi niște confesiuni destul de sugestive în acest sens:

“Există o caznă a mea – mereu Adâncul, treaptă cu treaptă, să mi-l fac părtaș Ideilor și Gândului abraș, de sensuri greu, în timp să nu se frângă. Altminteri cum aş face să se-adune până la voi aceste Rânduri, care le-am fost zidit în asprăncăierare cu mine însumi, la soroc să sune alama lor de ritmuri felurite, la foc înalt, când le-am bătut măsura, sfințindu-le cu inima, cu gura drept daruri – vouă, îndurând ispita acestor alchimii de simțeminte, de mari retorte-n care ochiul doare, de humă amestecată cu mult soare, de piatră densă, arcuind cuvinte...” [4-p.15].

Metafora “piatră densă, arcuind cuvinte...” ar putea servi drept laitmotiv și formulă definitorie pentru întreaga poezie a lui A.Codru. Piatra, bazaltul, argilele, lutul, lemnul înfățișează existența materială, conservatoare, păstrătoare de esență, fără de care nu se poate manifesta transcendentalul, tot astfel cum materialul rămâne veșnic mut, fără intervenția spiritului. Același critic M.Cimpoi, încă în recenzia la volumul din 1967, citat, intuise perspectiva acestei poezii, că “piatra, lemnul și lutul semnifică materia (contingentul), pe când creația înseamnă târâmul bucuriilor esențiale, al sărbătorii sufletului ce supune materia... Lucrurile pleacă să se așeze într-o ordine frumoasă, sub semnul unui mit general sau al unei sărbători” [5-

p.184] Autorul “Disocierilor” observase la timp că accentuata “materialitate” din poezia lui A.Codru trădează anumite mutații strategice. Urma, deci, să se insiste asupra aventurii metafizice a corelației “materialului” (“contingentului”) și “creației”, privită ca “vis” sau palpație a “sufletului” ce generează “bucuria” împlinirii.

Critica literară nu a întârziat să revină în repetate rânduri asupra formulei acestei poezii, reținându-se, însă, în mod insistent, în dreptul aspectului metaforic al liricii, dar fără să-l privească într-o perspectivă metafizică, în care era angajat poetul, “încăierat” cu propriul eu. Criticul M.Dolgan, de exemplu, menționa, cu bună-știință, că “piatra” este un motiv în care poetul “a săpat” atât de mult “încât a ajuns să-l transforme din metaforă în simbol, iar din simbol în mit contemporan” [6-p.221].

Rămâneau dincolo de aceste constatări riscurile afirmării unor probități noi ale acestei poezii, conținute în insolitul și inefabilul ei. Căci ce însemnează, de exemplu, “modul concret al materiei primare / în punctul ei maxim de a se umaniza” și “toate-s un fel de-a zice despre noi” – versuri citate de același exeget și în altă variantă a studiului [7-p.452], dar fără să li se releve semnificațiile?

A.Codru înclină spre o poetică singulară. Lirica sa se situează între un orfism clasic, de la care se îndepărtează în repetate rânduri, și activismul unui spirit de creație modern, căutător de matrice primordială. În orice caz, A.Codru nu se reține mult în cadrul unei poezii sentimentale, metaforic confesionale, cum se crede. Autorul “Mitului personal” preferă libertatea cugetului modern, tinde spre o identificare cu primordialul. Anume sub aceste dimensiuni se apropie el de conceptul de creație al lui C.Brâncuși, care pleda pentru eliberarea artei de sentimentalitate și, în genere, de psihologie, întrucât “modernismul i se relevă în excepționala simplitate a expresiei – și nu într-o mutație psihologică – în puritatea unui figurativ relevând universalul, stilizat către esența sa conform unei modalități tehnice vizând sugerarea realității și nu imitarea aparenței sale creatoare” [8-p.94]. Din acest unghi de vedere, trăirea se confundă la poetul basarabean cu condiția existențială, cu raporturile dintre fenomene sau lucruri. Eul poetic devine o *axis mundi* nu în plan exclusiv psihologic, ci în plan universal, relațional, în raport cu lumea și infinitul. În cazul dat, pe artist îl preocupă viața “materiei”, ca și la Bacovia, și nu imaginea “re-produsă” metaforic prin sinele său. Tot astfel cum eroul liric nu este individul concret, ci ființa, adică transindividualitatea creatoare, care își are răsunetul, după Nietzsche, în abisul existenței și trăiește starea eliberării de sine pentru a pătrunde enigmele vieții, a atinge absolutul. “Cazna” cu “îndărătnicia pietrei” pentru A.Codru înseamnă “aspră încăierare cu mine însumi”, tot astfel cum pentru C.Brâncuși înseamnă o anulare a personalității curente, o ieșire din eu și contopire cu universalul. Artistul privește cu alți ochi realitatea. “Acești ochi nu-i aparțineau. –observă Petre Pandrea – Nimeni nu-și aparține...”. Sunt “ochi imemoriali... cu experiențe milenare... ca un far luminos în bezna cunoașterii...” [9-p.29]. Această “lumină” depășește semantismul limbajului plasticizat; individualitatea noțională sau plastică a termenului se topește în fonetismul lui original, în vocea milenară a cuvântului, care obține altă idee sau dimensiune a lumii.

Mitul pietrei devine la poetul A.Codru perspectiva aventurii sale poetice. Esența lumii și a vieții, enigmele existenței nu pot fi cunoscute decât în virtutea creației. Poetul vede acest proces ca un lucru în piatră, cum rezultă și din genericul poeziei “Așadar...”, care sugerează o răsfângere decizională a esteticii poeziei lui A.Codru. Alături de poezia titulară, “Așadar...” e un fel de profesiune de credință și include “atitudini”, “unghiuri de vedere” și “concepte” probrâncușiene.

Clipa de grație “a explorării mele în cuvânt”, cum se confesează poetul, presupune “risc”. Riscul, însă, în această nouă viziune, adoptă o perspectivă cu totul metaficizantă, căci ea prevede “a inventa piatra la modul pasăre” – pasărea înțeleasă aici, ca și la Brâncuși, “divinitate a aerului” [10-p.16]. Prin acest demers nu se urmărește “sporirea misterului”, ca la L.Bлага, ci, din contra, o simplificare a lui. “Arta trebuie să apropie, nu să îndepărteze”, explică C.Brâncuși. “Din multiplicitatea datelor naturii, el înțelege să extragă distilații pure. Trecerea timpului sugerează rafinări ale procesului” [11-p.136]. Eul poetic, în această ipostază, obține starea imponderabilității, ieșirii din sine. “Există un țel în orice lucru. – lămură C.Brâncuși – Pentru a-l atinge, trebuie să te desprinzi de tine însuși” [12-p.38]. În orice caz, la A.Codru, enstaticul alternează cu extaticul: “Cugetată piatra este modul concret al materiei primare / În punctul ei maxim de a se umaniza. / Imprimându-i fizionomia sentimentelor noastre, / Piatra devine unghi de vedere, / Concept / Și atitudine / și poate fi citită cu inima – la / toate / tim / pu / ri / le...” (Sublinierile aparțin autorului poeziei).

“Maxima umanizare” trebuie înțeleasă, ca și la Brâncuși sau la Barbu, ca “lumea purificată până la a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism” ce conlucrează cu “țelul lucrului” “în sine”. Nu poate fi vorba aici de un sentimentalism romantic. “Citirea cu inima”, fizionomia sentimentelor”, presupune supraintelectualul, ca și la C.Brâncuși, sau ceea ce la L.Bлага înseamnă “tăcere”, atunci când putem să ne cunoaștem pe noi înșine “dezindividualizați”, armonizați “cu toate vietățile”. Și atunci istoria sau preistoria se citește altfel: “Bolovanul de piatră la capătul strămoșului nostru / De preistorie nu e decât pergamentul de sinteză / Al unei permanente riscări a acestuia de-a proiecta piatra/ Cu fața spre lumina ochilor noștri / Vorbindu-ne nu despre el, / Ci despre trecerea vremii”.

“Bolovanul de piatră” nu este semnul memoriei omului accidental, piatră de mormânt în sens ritualic, ci “pergamentul de sinteză”, relație dintre lucruri, ființe, ce stă sub semnul unui permanent risc al acestuia..., / Vorbindu-ne nu despre el, / Ci despre trecerea vremii...” “Așadar...”, “riscul de a inventa piatra la modul pasăre” trebuie înțeles ca o încadrare în viața obiectului, când acesta devine agent activ al spiritului, sau ceea ce Carola Giedion Welcker numește “intropatie” “materializându-se” în limbaj, când cuvântul, ca și la N.Stănescu, nu mai e cuvânt, căci “nu este vorba... de o violentare a obiectivului în sensul expresiei, ci, mai degrabă, de o intensivă intropatie în materie, , de animarea și structurarea ei, pentru a o transforma în mesager al spiritului” [12-p.38]. Existența în “marea ei trecere” se confundă cu gândul, cu ideea sau e în serviciul ideii: “Deci, eu nici când nu scriu cuvinte, / Eu gândesc aceste pietre...”. Gândirea echivalează cu mișcarea interioară a “pietrei”, cu “zborul” ei predestinat sau cântecul, căci “modul pasăre”

presupune cele două capacități: zborul și cântecul. Primul indică balanța, echilibrul celor două aripi antinomice, fără de care este imposibil întinerariul existențial, iar cel de-al doilea - cântecul - ca ultimul spasm al ființării, indică râvna contopirii cu lumina.

Revenind la cele observate, este limpede acum că esența fenomenului ce se produce în planul limbajului nu constă în preaplinul “de idei și simțire a metaforelor...”, încât ca atare nici nu par a exista”. Cuvântul la A.Codru, ca și la L.Blaa sau N.Stănescu, sau “forma” abstractă la C.Brâncuși, are alt statut, în sensul “inventării” sau al depășirii “modurilor”. Menirea lui nu este doar aceea de a semnifica (metaforic), ci aceea de a-l detașa pe poet, a-l pune în condiția eliberării de sine și identificării lui cu elementele universului, deci dincolo de metaforă sau în afara metaforei. Amendamentul adus poetului de către criticul M.Dolgan, în sensul dificultății de a plăzmu metafore, este inoportun. Criticul scrie: “Ceea ce, evident, nu înseamnă că A.Codru nu și-ar da seama și de unele riscuri ce pândesc pe plăzmuitorul de metafore, riscuri pe care nici el nu le-a putut învinge întotdeauna... Din care cauză i-a și “scăpat” această mărturisire: “Admitem: metafora pe-alocuri ne fură, / Realitatea însă nicicând nu ne minte” [6-p.216]. Criticul a înțeles aceste versuri ca pe o confesiune, prin care poetul se lamentează referitor la imperfecțiunea metaforei.

Adevărul e că autorul versurilor citate, de fapt, își exprimă oroarea, insatisfacția privind tentația metaforei, în genere care, cât de perfectă ar fi, ea înșeală, aproximează esențe, pe când “Realitatea însă nicicând nu ne minte”. Bineînțeles, este vorba de o “realitate” esențializată, “distilată”, care depășește semnificantul metaforic și uimește prin concentrarea tensiunii, când până și “apa crapă”, cum aflăm din poezia titulară, care este, în felul ei, și ca o “ars poetica”. “Aspră piatră ca un minereu, / Din care munte și din care stâncă / Mi-ai iscodit trăirea mea adâncă / Și mi te-ai furișat în ochiul meu?! / Văd lucruri tari prin tine, vorbă tare, / Și vis de piatră, și-i să crape apa. / Mi-i aerul, ca piatra în pleoape, / Și mi-i de piatră brațul și suflarea. // Am dans de piatră și am ritm de piatră, / Și melodia-mi curge cărămizi. / Sărut pietros cu trăsnet de sacăz / Și unghiular, ceri gurii să-mi despartă... // Bucată ruptă din nălțimi stâncoase, / Rodești în mine mari geometrii, / Și-mi altoiești în ochi rotunzi și vii / Capriciile tale colțuroase...”.

În această optică răsfrântă transpare parcă a doua față a lucrurilor, fenomenelor, inclusiv a ființei dragi: “Și mersul dragostei mele, lin și moale, / Îl faci cioplit, cu muchii și vârtos, / Și zâmbetul e rombic și pietros / Pe buzele ce le-am știut ovale...” Disoluționată, “distilată” la maxim, “piatra” devine etalonul esențializator al tuturor lucrurilor, semn definitor al absolutului.

Poetul nu “merge” pe căi bătătorite, el răstoarnă perspectivele bănuite, revine cu antinomii revelatorii, neașteptate. Faza de “nesupunere” a pietrei este echivalentă cu aceea de sugrumare. Eul poetic își imaginează de data aceasta piatra drept o “fiară”, aidoma leoaicei din poezia lui N.Stănescu, dar nu ca o “iubire” ce distruge sufletul. “Fiara” în poezia lui A.Codru vine cu sens nobil: a răzbuna “încătușările frumosului în piatră”, deoarece “a ars din noi”. “Răscoala sângelui” este expresia sfidării inerțiilor și încununarea supremei arte, tot astfel cum,

despărțită de sine însăși, ca materie, piatra în acest rol se “re-împietrește”, ca o durere nobilă a frumosului sublim: “În mușchiul pietrei, cu icniri, sălbatică, / Ascunsă, piatra poartă ochi de fiară, / Colți ieroglifici și labă, să doboare / Braț ridicat încă din clipa antică. // În unghii nesupunerea o arde, / Cu sângele-i ascuns de a supune, / Ci sângele-i ivit, ca să răzbune / Încătușările frumosului în piatră. // C-a ars din noi, Și-a fost să se despartă / De sine însăși, împietrind în piatră. / Răscoala sângelui a fost suprema artă / Ce-a iscodit în noi Și-n piatră cearta. // Statuia ce-ngenunche, idolatră, / E detronarea inerțiilor în piatră” (“Piatră”).

Poetul A.Codru leagă relații “fraterne” cu piatra nu pentru a o “îmblânzi”, a o supune sau a o modela, ca orice meșter iscusit, ci pentru a-și regăsi propria-i identitate, sinele său: “Și-o cioplesc cu dalta greu, / Să pășesc din piatră eu” (“Frate cu piatră”). “Pășirea” sugerează, ca și la C.Brâncuși, mișcarea în universal. Graiul pietrei e, ca și la C.Brâncuși sau la L.Bлага, acela al cântecului. Așa cum eul poetic blagian se apropie de “minunea lumii” doar cântând, tot astfel cel din piatră (al lui C.Brâncuși sau al lui A.Codru) iese cântând, iar cântecul se continuă cu esențele, cu sclipirile leitmotivice, valorice, în forme de “rubin”, “calomfir” sau “brățară de piatră”. Altă dată, cântecul se identifică cu focul – altă variantă a sublimului, distilată esențializată, ca și la I.Barbu în “Joc secund”. Însăși compoziția poeziei, montată în cheie folclorică, cu arcuri prozodice simetrice, are efect de cântec sau de joc verbal. Ancorat într-o viziune metafizică, această structură nu cedează cu nimic versului alb, modern: “Și-o să ies din ea cântând, / Țopăind și chiuind, / De-o să-mi joace-n pălărie / Pana pietrei rubinie...”. Fantezia poetului se aventurează liber în cosmogonii mitice, unde nu lipsesc tradiționalele elemente mioritice, dar cu mutații esențializatoare, vizionare, anticipatoare, ca și la C.Brâncuși, care atenționa, că “Încă n-am avut nici un fel de artă. Arta de-abia începe!” [13-p.181].

Mitul mioritic al nuntirii este modelat tot în spirit brâncușian, dar printr-o “înverșunare baladească”, [14-p.78] resurecțională ca și la Șt.Augustin Doinaș. Cununia sau “pietrificarea” destinată are loc într-o rotație a astrilor, din imensitatea cuprinsurilor pietrei, “sub răsărit de lună”, unde până și “ctitoriile” sunt “ovale”: “Pe sub răsărit de lună / Piatra fiica și-o cunună / C-un fecior Ion-a-Petrei / din cuprinsurile pietrei; / Lângă ctitorii ovale, / La adâncul dumisale”. Verticalitatea, “adâncul dumisale”, deci esența nuntirii, va fi ilustrată în stilul ritualului vechi, tradițional de nuntă, cu podoabele eternității, “numai piatră de odoare”, purtând nimbul integrității universale: “La brățări - / Piatră de fier, / La ureche - / Piatră veche, / Iar la buze / Piatra frunzei, / La grumaz - / Piatră de – olmaz, / Și la frunte - / Piatră scumpă, / Iar în plete - / Piatra pietrei...”.

Prin acest “joc” al echivalențelor, poetul redimensionează filozoficul folcloric, pitit în aluzie și gest sau exaltat prin cunoscutele euritmii. Timpul se materializează în faptă, iar fapta regenerează sensul: “Și-au nuntit așa o zi / Pân-la piatra de copii, / Că le-a fost iubirea-ntâi. / Și-au nuntit apoi și-o noapte / Sub stele de piatră coptă. / Că le-a fost iubirea dreaptă. / Și-au urcat fântânile, / Să le bei cu mâinile, / Și-au săltat frontoanele, / Amețind ciocanele, / Porțile și scările, / Până-n vârful serilor...”.

Ivirea “feciorului” în lume, prin acest miraj semimetafizicizat, poleit cu “substanța” mitică a naturii, pune începutul unei epopei a destinului de creație. El nu se poate realiza decât sub semnul dorului și al setei de împlinire. Cel care se “nuntește” în sensul creației, se sculpează de fapt pe sine în propria-i creație, iar gestul zămislirii înseamnă identificarea cu eternitatea: “C-a fost mirele fecior / Înflorit cu dălți de dor, / Dălți ca penele de graur, / Poleite-n vârful cu aur / Și argint în cioplitură, / Sărutând piatra pe gură, / Răsucindu-i pe la boi / Adiere de trifoi, / Și-n sprânceană - / Maghiranul, / Și-n privire - / Trandafirul, / Iar la brațe - / Mintă creață, / La picioare – lăcrămioare, / La călcâie – iasomie, / Și la mers – floare de șes, / Și la pas – floare de spas, / Și-apoi piatră mai departe...” (“Piatră veche”).

Ca permanență a existenței, “cântecul în piatră” (alt titlu de poezie) este o epopee a ființei și a ființării. Poetul are viziunea viscerală, acea “intropatie”, prin care vede sau ascultă “curgerea” pietrei în ființă, ca un “pian ascuns în mine”, și care generează cântec și lumină, în sens blagian și brâncușian. Dorul fără de care nu poate avea loc curgerea, mișcarea pietrei, este în viziunea poetului, “mlădierea și simțirea / Sângelui cu fir de mit”, adică modelarea firii existenței: “Și te-am învățat să mergi, / Și te-am învățat să suferi, / Să ai clătănări de nuferi / Când poverile-mi încerci. / Căci cu tine pomu-i casă / Pe picioarele – amândouă - / Casa asta-i cea nouă / Căci se mișcă, când îi pasă...” În sfârșit, eul poetic trăiește senzația demiurgică a procreației: “Piatră tu, din tine – eu, / Sprijinind din tălpi pământul, / Mie-n toate asemănându-l / L-am cioplit pe Dumnezeu...”. Avem ilustrat, și aici, un act de autodepășire ontologică. A.Codru se apropie de acea “reconsiderare” brâncușiană a “contractului gnoseologic” la care se referea Ion Pogorilovschi în studiul său despre “Ansamblul sculptural Brâncuși de la Târgu-Jiu” [15-p.139]. Piatra cu toate semnificațiile ei generice și evolutive este hrisovul ființial al destinului uman. Însăși ființa umană este o concentrație din datina maicii țărăne, “Sfîntită cu lacrimi, cu har și lumină”. Perpetuarea prin generații, binecuvântată de cel ce se întoarce la începuturi, “departe”, “Acolo-n adâncuri, acolo la piatră”.

“Testamentul”, pe cât e de pământesc, pe atât e și de celest, întrucât el continuă în universal, căci “piatră din piatră” e, de fapt, o conjugare a teluricului cu universalul. “Eu”-l poetic este mentorul care ne lasă o lecție testamentară despre dubla noastră prezență în real și eternitate. Din această “lecție” rezultă nu o luptă cu materia, ca la G.Bacovia, sau o absurdă “de oseminte vărsare în mine”, ca la existențialistul T.Arghezi. Poetul A.Codru adoptă mai degrabă viziunea lui C.Brâncuși: vine cu îndemnul de a ne consacra în mitul materiei până la identificarea și regăsirea de noi înșine în lumina marilor sensuri ale existenței. Piatra cu nimb uman, iscat din zbucium și lumină, duce sens și rațiune “să-nsemne podoabe de – nalte –nțeleșuri, / Din care umbletul lumii se țese”. “Umbletul”, adică pornirea și revenirea, rotația, ca în “Cumințenia pământului” a lui C.Brâncuși, sau viziunea cercului în “Luceafărul” sau “Odă în metru antic” a lui M.Eminescu, dă nemărginirii spațiale și temporale sens valoric. În parabola poeziei lui A.Codru “Piatră din piatră”, avem aceeași viziune a rotației, a redevenirii lumii, este ilustrată cu lux de sugestivitate disoluția pietrei universale, din care se

dobândesc “podoabe de –nalte - ntelesuri”, adică marile valori testamentare, din care “umbletul lumii se țese”, deci fără de care rotația , timpul și materia nu ar avea sens:

Acum eu mă duc. Și – acolo-i departe,
Acolo-n adâncuri, acolo la piatră,
Și tot ce vă las, de preț și mai bun,
E piatra aceasta cu care vă-nbun,
Că-n tine Ilie, și-n tine, Tănasă,
Și-n fiii tăi, Gheorghe, e piatră de
casă,
Căci lumea se trece, dar piatra rămâne
Cu tot ce-i al lumii – în mine și-n tine,
Deci, luați-o pe umeri, urcați-o pe
frunte,
Omul, măi oameni, e viață de munte,
Ce fulgeră-n stele și cât e înaltul,
Un munte ca omul nu este vreun altul,
Să-nsemne podoabe de-nalte-
ntelesuri,
Din care umbletul lumii se țese...”

Textul poeziei ar putea fi aplicat , în sens sincron, și ca o “citire a pietrei” brâncușiene, ca o traducere “de-nalte-nțelesuri”, esențializate în “fulgerul” inspirației, în infinitul “grai” al operei. Privită din acest unghi de vedere, piatra, ca esență umană și universală, reprezintă o “poartă” cu bolți pân-la soare, amintindu-ne de “Coloana infinitului” sau de “Poarta sărutului” a lui C.Brâncuși:

“Deci, piatră sunteți voi, piatră din piatră,
Căci viața cu moartea de piatră vă ceartă –
Atâta aveai să vă spun la plecare,
Că-n voi e o poartă cu bolți pân-la soare.

Viorica Zaharia-Stamati Fantasticul în cotidian

Ca majoritatea prozelor lui Vlad Ioviță și nuvela *Năzdrăvanii* este o variație pe tema condiției umane în momentele ei critice, de criză. (Nu în zadar orice operă literară are un „cod”, dar ăm același timp, este și purtătoarea unui „mesaj”, care este, prin definiție, umanist. Or, ce altceva este în ultimă instanță literatura, dacă nu o meditație estetică, specifică pe tema, condiției umane?) Acel motiv sau acea pildă folclorică despre care amintește criticul literar Andrei Țurcanu “este doar un simplu pretext, nuvela în schimb simbolizând verticalitatea omului în fața nedreptăților soartei” [1, p.143]. Vlad Ioviță tratează acest subiect grav într-un registru etno-fantast care implică de o potrivă ironia benignă și lirismul unui coșmar difuz.

Inclusă în cel de-al treilea volum, *Trei proze* (apărut în 1971), nuvela mai continuă încă să illustreze tendința de „adâncire a lirismului” [1, p. 143], tendință ce caracterizează perioada de început a scriitorului.

Chiar dacă întreaga literatură basarabeană postbelică „preferă să se alimenteze din sevele tradiționale, dintr-o vlagă tăinuită în ascunzișurile firii”[2, p. 165], și chiar dacă are la bază un „motiv/pildă folclorică”[1, p. 143], nu putem să nu afirmăm faptul că această proză „trădează semne ale poeziei românești a secolului al XX-lea” deja, chiar și doar prin prezența rarismă a „ochiului cinematografic”[2, P. 175].

Avem în nuvelă un conglomerat de social, fiziologic, etnografic, fantastic, psihologic. Dar tot acest conglomerat nu vorbește despre o anumită „caacterologie” în sensul consacrat. Este vorba mai degrabă de prezențe, reacțiuni, gesturi, o invazie de note generale și particulare.

Nuvela se deschide și se închide cu imaginea florii-soarelui, imagine cu care se identifica Istina. Principiul ce domină în acest caz e unul profund liric, Vlad Ioviță fiind un spirit întreprinzător: dintr-o fire banală el reușește să creeze un destin.

Simbolurile florii și a florii-soarelui utilizate de autor și asemănarea femeii cu floarea are o îndelungată tradiție culturală. Inclusiv și în folclorul românesc constituie un adevărat mit poetic. „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 acelor culturi”, afirmă M. Ferber [3, p. 85].

Ferber de asemenea spune că semnificația obișnuită a florii-soarelui „are de a face cu caracterul ei heliotropic sau de urmărire a soarelui. Ea se deschide și se închide odată cu soarele”. Heliotropismul ei „a fost figurat inevitabil cu dragostea dintre floarea femeie și soarele bărbat”[2, p. 100]. Aceleași asociații se pare că le face și Vlad Ioviță în nuvelă:

„Se face floare în fiecare dimineață. Floarea soarelui. Naltă și mândră. Mai înaltă și mândră decât vruse. Mai frumoasă decât își închipuise că ar fi putut să se facă.

...Stă și surâde. Și întoarce capul – ba într-o parte, ba în alta, –după mersul combinei, după bărbatul de pe combină, care e bărbatul ei. „Vino” – îl cheamă când vine. „Vino” – când se duce. „vino și rupe-mă, smulge-mă”.

Combina vine, combina se duce.

Și lanul de grâu devine tot mai îngust, iar ea, floarea soarelui, tot mai ademenitoare...”.

Ivan Evseev afirmă că în folclorul nostru floarea simbolizează ”caracterul fugitiv al frumuseții feminine: mirosul florii conotează dragostea, scuturarea florii sau pierderea mirosului e dăruirea dragostei și pierderea fecioriei. Floarea e un străvechi simbol solar care apare în această calitate și ca motiv ornamental(rozeta); această identificare e bazată atât pe asemănarea florii cu astrul zilei prin formă și culoare, cât și pe heliotropismul multora din aceste plante care își întorc fața în direcția soarelui” [4, p. 51].

Pe de o parte lumea satului „năzdrăvanilor” este aceeași lume țărănească dintotdeauna și de pretutindeni, purtând, bineînțeles pecetea timpului și locului. Dar și pecetea de neconfundat a stilului prozatorului, chiar dacă mai toți „liricii” ce scriu despre țăranii de odinioară sau despre cei de astăzi, descind în fond din marii Creangă și Sadoveanu. În formula lirică a acestei nuvele se vede spiritul tradiției (în sensul bun al cuvântului), impus la noi de Ion Druță. Povestitorul artist – care încă nu a eliminat poetul din el – Vlad Ioviță pare destul de singular printre confrații săi de condei. Chiar și pentru faptul că în prozele sale despre viața satului n-a respectat nici o clipă singurul tipar „recomandat” pentru subiecte de acest fel: înființarea unei gospodării agricole în sat. Însuflețirea în muncă a colectivităților. Stoparea oricărei încercări de sabotaj a vreunui „chiabur” travestit în comunist. Iar odată cu demascarea „provocatorului de nenorociri” și deferirea lui justiției, nimic nu mă poate amenința bunul mers al colectivei. Recolta este bogată, peste așteptări, veniturile colectivităților considerabile, perspectivele superbe. Tocmai aceste finaluri „fericite” sunt refuzate de Vlad Ioviță. Un final nefericit are și nuvela *Nazdrăvanii* deoarece Zaharia rupe floarea și „seara i-o duce Paulinei”, cu toate strădaniile Istinei.

În acest mediu etnografic autorul este atras de naturile elementare, de arhaitate – și nu neapărat de privitimism (deducere greșită la o privire superficială). Din această cauză el poartă cu sine nostalgia pentru misterios și permanente atracții spre extraordinar și chiar violență. Toate acestea sunt semne ale firescului, ale demnității și libertății omenești. Totodată, printr-un puternic contrast, autorul admiră mult frumusețea vieții autentice, cu bucuriile, tristețile, slăbiciunile și naivitățile, chiar banalitățile ei, descoperite parcă la întâmplare. E suficient să amintim aici episodul

săpatului gropilor pentru a prinde lupoanca sau tocmeala dintre Tonea lui Fonea Folică și Zaharia la cumpărarea motocicletei.

De-a lungul acțiunii Ioviță pare a întinde un braț ocrotitor înspre unele personaje, învăluindu-le cu o compasiune nobilă, țărănească, aspră și fără lacrimi: „Stă rezemată de gard și plânge. Fără lacrimi, adesea fără glas. Uneori i se pare că nici nu mai plânge chiar, că plânsul i-a trecut demult și junghiul de asemenea și, dacă i-a trecut și el, junghiul, care o ține legată de gard, înseamnă că se poate ridica în picioare și duce”, dar „își aude din nou plânsul în urechi și bătăile pruncului în pântec. El o înjunghie. El n-o lasă”. Aparent indiferent la ce ne spune, păstrându-se cumva în planul secund al relatării, modest, îl ghicim ca pe un mare sentimental, din categoria celor furioși, observator al omenescului și al naturii, cu aparatul senzorial la pândă, însetat de concret, de adevăr, de dreptate, de frumusețe în ultimă instanță. Poate că în aceste momente Vlad Ioviță îi depășește pe Sadoveanu sau Druță. Este mai „modern”, sensibil mai apropiat de prozatorii americani Knut Hamsun, John Dos Passos, Ernst Miller Hemingway, de românii Zaharia Stancu, Marin Preda, Nicolae Velea, dar cu un mod de abordare specifică doar lui.

Năzdrăvanii este o nuvelă în care realismul stânjenit, ușor liricizat, este tulburat, adâncit printr-o discretă infuzie de fantastic. Dacă nu e prea mult spus, putem vorbi aici chiar de aptitudinile de „scriitor homeopatic” ale lui Vlad Ioviță, acel scriitor care „încearcă o modalitate de conciliere a realității cu ficțiunea”[mai pe larg vezi 5].

Avem în nuvelă un amestec de bizar și real, de straniu și palpabil, de vis romantic și de realitate dură (toate acestea amintesc cumva și de proza expresionistă, însă cu un substrat emoțional foarte propriu). Vlad Ioviță aliază aici banalul cotidian cu extraordinarul și fantasticul cu iz de absurd chiar. Procedul întrebuințat – interferența planurilor real – imaginar nu este nou, dar original. Intervin în desfășurarea acțiunii unele momente halucinatorii ce creează o atmosferă amintind de ciudățeniile kafkiene. Modalitatea este aceea din *Verdictul* (sau *Castelul*) – un mod de a privi universul, un chip de inserție a fabulosului în viața de toate zilele:

„– Să se usuce, – șoptise coborându-și privirea spre mâna bărbatului.

Zaharia nu se ridicase de la masă de-odată. Vruse, dar nu izbutise deodată. Se ridicase încet, clătinându-se, ca și cum ar fi fost beat. Deși nu era, nu din cauza vinului băut nu-l țineau picioarele, când se ridicase ăן picioare, ci din pricina vinului nebăut, a paharului pe care el i-l dăduse ei mai înainte și pe care ea îl băuse după ce spusese „să se usuce”. Și asta îl muiase, îl năucise până într-atât, încât nu nimerise ușa, când pornise spre ușă. Iar mai târziu – casa. Cică n-o găsisese. Cică, pe locul unde era nu găsisese nici urmă de casă și pornise înapoi, spre mijlocul satului, dar în curând văzuse că și satul dispăruse, că dincolo de întuneric e tot întuneric, nici o lumină, întuneric și viscol”.

Totul pare ciudat în *Năzdrăvanii* începând cu titlul, compoziția, stilul și construcția psihică a personajelor. Titlul, care ar putea fi citit și „năzdrăvăni” (cam așa pot fi definite acțiunile personajelor), asemeni unui semn, ne duce într-o lume bizară, tulbure, întoarsă pe dos, răscolită, scoasă din propriile tipare, într-un sat fără nume unde vor fi plasate întâmplările ulterioare. Ioviță știe să sugereze cu mijloace puține o atmosferă specifică, un mediu de o anumită coloratură.

Deși există în nuvelă unele întâmplări și conversații neesențiale, mici avertențe de ton, situații ușor forțate, momente de umplutură, totuși în ansamblu mica lume a acestui mediu etnografic are un tâlc al ei, unu nu foarte adânc, dar oricum concludent. Iată un exemplu doar: „Ziua venise tot albă, ca ziua. Albă și rece, ca ziua de iarnă. Zaharia nimerise în groapă duminică și ieșise luni. Luni tot luni se numea și-n ziua aceea și marți tot cu numele ei venise. Zilele veneau și se duceau. Unele reci, altele calde. Veneau și se duceau... Așa cum le este dat. Cele reci se duceau, cele calde veneau. „Ce s-a schimbat, Istină? – se întreba Istina. – Luni, ce s-a schimbat? Marți, ce?... Săptămâna întreagă ce s-a schimbat?” Toate rămâneau cum au fost parcă...” A venit primăvara, Istină. Ei și? Primăverile vin și se duc. Și satul rămâne. Satul cu oamenii. Oamenii cu vorbele”.

Incluzând unele simboluri, nuvela nu-și ia drept protagoniști exemplare din realitatea canonică, ci personaje ieșite într-un fel sau altul din comun. Nu avem de a face cu tipuri complexe. Prezentate în situații mai mult sau mai puțin complicate, personajele nuvelei au acele trăsături caracteristice, acele *ciudățenii* relevate de critica literară. Și Zaharia cu Istina, și Paulina cu Tonea sunt niște spirite originale, ciudate, chiar niște psihologii bizare. Vasile Nastasiu afirmă că personajele nuvelei par a fi luate “dintr-un mediu paradisiac și neverosimil” și plasate în situații “claunarde”, impuse să facă “bufonerie” [6, p. 5]. Un exemplu în acest sens este “spectacolul” dat de Tonea lui Fonea Folică la insistențele lui Zaharia. În opoziție cu acești “bufoni”, putem afirma că Istina poartă chiar pecetea unei fături tenebroase, a unei psihologii labirintice. Ea este cea care-i marchează existența lui Zaharia în urma blestemului pronunțat la bufet:

“ – Asta-i mână la tine – își auzise deodată glasul. – Mână de bărbat. Ce poți face tu cu mâna asta?... Dă mai bine în muierea ta... Dă! Dă! – striga, și, fiindcă el nu se îndura să ridice mâna și să lovească, i-o ridicase ea cu mâna ei și i-o zvârlise în sus moartă. Dar sus, în vârful zborului, mâna lui zvâcnise deodată și , după ce rămăsese o clipă nemișcată în văzduh, venise înapoi, fulger.

... Văzuse stele în ochi. Apoi întunericul negru, lumină, și în lumină se văzuse pe ea după asta. Frumoasă... Mamă, așa de frumoasă cum nu se mai văzuse niciodată până atunci... Nici în vis măcar.

– Să se usuce – șoptise coborându-și privirea spre mâna bărbatului.”

Apariții pur poetice, baladești (cazul Paulinei) ori inefabil - grotești (situațiile lui Tonea (!) lui Fonea(!) Folică), toate personajele nuvelei sunt niște parodii încântătoare ale posibilelor comportamente umane în posibile împrejurări dramatice. (– Trebuie să încheiem pace cu dânsa – râdea Zaharia – să-i întoarcem înapoi coada, că altfel nu se astâmpără.

– Trebuie, râdeau anevoie și ceilalți.

Serios rămânea numai Tonea lui Fonea Folică, bărbatul Paulinei.

– Până n-o jupoi u mă las – zicea el.

Lupoaică îi gâtuisese câinele într-o noapte și toți își băteau joc de dânsul”).

În această ezitare voită între parodie și dramatism, între ironie și lirism(aspectul comic dezvăluindu-se în starea lirică) își duc viața personajele nuvelei.

Referințe bibliografice:

1. Țurcanu, A., *Sudibî polnâe trevog*, în *Codrî*, 1974, nr. 2.
2. Cimpoi, M., *Basarabia sub steaua exilului*, capitolul *Panorama literaturii postbelice din Basarabia (Moldova de Est)*, București, 1998.
3. Ferber, M., *Dicționar de simboluri literare*, trad. Din engleză de F. Sicoie, Chișinău, Cartier, 2001.
4. Evseev, I., *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Amarcord, 1994.
5. Petraș, I., *Proza scurtă contemporană*, București, 1994.
6. Nastasiu, V., *Vlad Ioviță nuvelistul*, în *Literatura și arta*, 20 oct. 1980.

Nina Corcinschi | Poetul publicist și publicistul poet

Poetul Nicolae Dabija și-a certificat menirea de Orfeu al artei literare într-o perioadă când poezia, dintr-o inerție profesională, mai continua să flateze mentalitatea bolnavă a dictaturii, iar cenzura se arăta mai puțin suspicioasă cu versuri ce lunecau abil, dar și conștient pe lângă imperativele acestora ca să venereze cuminte chipul mamei, plaiul natal, sentimentul iubirii – teme, de altfel, revoluționate de către Grigore Vieru, Dumitru Matcovschi etc. prin originalitatea și candoarea cu care au fost tratate în operele lor.

În acest climat cultural, poezia dabijiană – produs al peisajelor sufletești, vine ca o noutate, dar și ca o replică socialismului, promotor al kitch-ului și al nonvalorii. Adevărata poezie ca artă în sine, desprinsă de realitate, își mai aștepta creatorul-zeu „cu aripile ascunse sub cămașă” și, chiar de la primele volume, autorul se dovedește acel „chemat” s-o reabiliteze, s-o pună sub semnul poeticului, al transcendentului.

Promotor al generației *Ochiului al treilea*, Nicolae Dabija propune o nouă viziune poetică asupra lumii dintr-o perspectivă a inocenței și a purității – calități care aparțin nu altcuiva decât copilului. Ochiul avid al copilului este însă suficient de matur ca să surprindă ascunsul, tainicul (fructele care „se odihnesc în flori”), să vadă esențele din aparențe, să sugereze posibilul, inefabilul și chiar să surprindă realitatea prin prisme oximoronice („Un corb bătrân îl văd tânăr peste caiși cu ochiul al treilea, care nu-i orb”). Nu este orb ochiul al treilea, lumina îi este ghidată de stări adolescente: exorbitanță, entuziasm, care mai înseamnă și beția de a trăi sau îndrăgostirea de lucruri. Izbucnește o stare de cântec, sub egida căreia lucrurile înfrunzesc, dau lăstari, iar poetul se contopește cu acest univers al candorii și nu mai e poet, ci „născocit de poeme”, nu mai miroase el florile, ci „florile-l miroase” pe dânsul.

Privite cu *ochiul al treilea*, individualizat, care nu vede decât ceea ce luminează el cu propria-i lumină, imaginile nu mai pot fi ordinare, obișnuite, și astfel, interiorizându-se, devenind peisaje ale sufletului, au toate motivele să se vrea verbalizate, comunicate. Marele respect pentru cuvânt, „fir de păr de care sabia se rupe”, nu-i permite lui Nicolae Dabija să facă risipă de cuvinte. Poetul preferă să scrie „poezii lungi cu cuvinte puține”, impresionând cititorul prin pitorescul expresiei și sugestivitatea imaginii, prin metaforele care poartă însemnele calității și ale insolitului, prin energiile pe care le comportă cuvintele mânuite perfect sub aspect

stilistic și lingvistic, cum ar fi asocierea Moldovei cu un aer de „meșteri ce zboară”, în care spinii sunt blânzi, iar personajul liric e „prieten cu iarba, cu gâzele”.

Și dacă-n primul volum cuvântul era uzitat pentru melodicitate, în volumul *Apă neîncepută* vocabularul devine mai energic. Cuvântul se pătrunde de coloratura veche, cronicărească și îmbrăcat într-o alură arhaică, poartă ecoul clopotelor uitate sub rugina vremii („În pojarul apusului / tulburată-i lumina, / Bat clopotele, / de le sare rugina”).

Universul tematic al autorului se axează în jurul apriorismelor – plai natal, limba maternă, vatră strămoșească, care nu sunt decât repere ale sacralității neamului sau, altfel spus, o armură contra uitării care amenință prezentul. Rostirea ce împărtășește asemenea valori nu mai poate rămâne individualizată, ea ajunge să cumuleze o infinitate de voci pentru a deveni o forță cu însemnele conștiinței colective în ea: „Cât trăim pe-acest pământ, / Mai avem un lucru sfânt / O câmpie, un sat natal, / O clopotniță pe deal.”

Nu avem dreptul să neglijăm aceste bunuri și nici pe cei care ni le-au dăruit: Ștefan cel Mare, Mihai Eminescu, vechii poeți și cronicari. Lor le adresează poetul întrebările care-l frământă, lor le dedică imnuri, ode și portrete-mituri.

Metafora din lucrarea *Dimitrie Cantemir* explică străduința autorului de a înțelege de ce Dimitrie Cantemir s-a aliat rușilor, ce intenție a avut: „Să înțeleg până-n străfunduri / o citesc cu inima, și aud / Marea Neagră izvorând pe prunduri / și Carpații cum se întorc la loc”.

Cu aceeași măiestrie autorul folosește simbolul pentru a revela sacralitatea care, delimitată de profanul contemporan, se identifică cu începutul imaculat al istoriei neamului, iar prin însăși structura spirituală a acestuia – și cu religiozitatea.

Autorul se orientează spre un timp sacru pentru a înfrunta profanarea istoriei și a religiei, pentru a mirui frunțile obosite ale tutunăreselor și sufletele în lacrimi ale orfanilor din casele de copii.

Dorinței de sacralitate i se asociază dorul de mit – o altă dimensiune a limbajului liric. Poetul creează mituri ca să redescopere divinitatea, ca o condiție *sine qua non* a mântuirii sufletelor noastre și a satisfacerii nevoii de echilibru: “Văd brazil, dar dragostea nu e (îi zicem carte c-o singură foaie), înaltă iederă care se suie înspre cer pe-o dâră de ploaie”. (*Iubire veche*).

Atmosfera de puritate care se degajă din versul dabijian creează o punte de legătură între prezent și trecut. Lacrima, atribut al inocenței, reprezintă garantul comuniunii poetului cu spiritualitatea arhaică. Sub privirile adânci ale strămoșilor, apare volumul de eseuri *În căutarea lui Orfeu*, în care Nicolae Dabija reconstituie o atmosferă ce „miroase a vopsele”, scoate din anonimat nume și date, descoperiri personale, face asociații surprinzătoare care constituie un prilej de desfătare pentru cititor. Măreția trecutului este atât de adânc simțită, încât aceasta rupe zăgazurile potențialului creativ al autorului, formând o simbioză perfectă cu caracterul informativ al cărții.

Se spune că cine-și cunoaște trecutul își înțelege mai bine prezentul. Deportări, foamete, cimitire arate, procese de deznaționalizare și rusificare sunt orori vechi și actuale, care au marcat profund sufletul poporului nostru și care nu pot lăsa indiferentă o conștiință pătrunsă de sentimentul demnității naționale: Nicolae Dabija

abandonează metafora și principiul estetic dominant în favoarea eticului, în favoarea mesajului direct și intransigent, menit să trezească, să educe masele, poetul motivându-și astfel chemarea: “Ce caută poezii în biblioteci / Când ei sunt așteptați pe baricade... / Când cititorii li-s uciși din fașe, Ce caută poezii în biblioteci?”

Când țara se află în pericol, menirea poetului e să fie cu sabia într-o mână și cu pana în alta, așa cum au procedat Miron Costin, Ion Neculce și alți demni fii ai neamului.

Deși poezia în sine cedează poeziei „mai reale decât realitatea”, energia interioară a discursului nu exclude esteticul. Sentimentul patriotic se sincronizează cu eleganța expresiei: “O, turistule cu toată averea în drum / Ce-ți ai țara ta unde-i mai bine / Osul cel pe care-l calci acum / Cum mă doare, parcă-i rupt din mine”.

Poetul-tribun nu-și limitează militantismul pentru poezie, în anul 1990 apare studiul documentar *Moldova de peste Nistru – vechi pământ strămoșesc*, urmat în anul 1997 de volumul *Libertatea are chipul lui Dumnezeu* și de alte culegeri de publicistică care vin din săptămânalul *Literatura și Arta*. Autorul apără valorile perene prin care supraviețuim ca neam și condamnă nedreptatea și răul care ne distrug. Privește cu resentimente către cei care „ne-au pus genunchiul pe grumaz și ne întreabă dacă-i iubim”, și cu durere către năpăstuitul popor, acesta „are subconștientul îmbâcsit cu neadevăruri care-i dictează în continuare niște comportamente incorecte uneori”. Oximoronul, paradoxul, ironia și chiar sarcasmul sunt instrumente stilistice care potențează adevărul comunicat. „Da! ne mândrim cu faptul că suntem moldoveni și vorbim moldovenește (ironizează publicistul pe cei care susțin ideea moldovenismului primitiv). Umblăm cu pantalonii rupți în fund și ne fudulim cu asta. Unii vor scoate zimbrul și vor pune păduchele în steme.” Dezbinați de ambiții personale, de ranchiună, nu am luat aminte avertismentele marelui Eminescu care spunea: „Popor român, dacă fiii tăi ar fi uniți totdeauna, atunci și pământul tău strămoșesc rămânea unul și nedespărțit.” De aceea avem încă mare nevoie de eroii neamului, Mihai Eminescu, Alexei Mateevici, Ștefan cel Mare, de la ei am învăța să fim noi înșine, să ne redobândim demnitatea, să ne unim forțele pentru a ne salva limba, credința și istoria. Ca să-i cunoaștem mai bine, ca să ne cunoaștem sau recunoaștem și pe noi înșine, Nicolae Dabija ne oferă un excelent manual *În căutarea identității*, care certifică calitățile autorului în materie de istorie, prezentându-l drept „un arhitect al istoriei de ieri în lumina istoriei – furate, mutilate, contrafăcute – de azi” (Mihai Cimpoi). Scriitorul evită să descrie evenimentele într-o manieră searbădă, seacă, pedantă, care nu întotdeauna promite o lectură savuroasă; or, anume beletrizarea unor episoade, exploatarea mitologiei populare, caracterul parabolic și alegoric al cărții, dau culoare epocii și stimulează interesul cititorului fără a modifica cumva adevărul faptelor și al întâmplărilor evocate. Dialogul dintre Ștefan cel Mare și moș Vulture, moș Ion Roată (prototipul contemporanului confuz) întrebând despre Unire etc. constituie pagini de o rară frumusețe, în care poezia și proza conlucrează pentru a confirma semnificația etică a credinței, a dragostei de țară, a adevărului.

Scriind proză, Nicolae Dabija nu renunță la poezie. O surpriză a cititorului a fost volumul *Lacrima care vede*, apărut în anul 1994, când autorul era deja un publicist format și recunoscut. Ciclul de versuri din acest volum este de un lirism pur, autentic, asocial, călăuzit doar de preceptele de bine și frumos. Lacrima reprezintă capacitatea

ochiului al treilea de a scoate la iveală nuditatea lucrurilor care se ascund după draperii și aparențe. Impresionează atmosfera de sensibilizare a profunzimilor și a probabilităților de azi și de mâine: “Atâta liniște se lasă pe pământ / Că se aud luminile de mâine / Și imnul cum se teme de cuvânt”.

Personalitate complexă, care, după cum afirmă Eugen Simion „Scrie bine și Citind opera lui Nicolae Dabija, ne convingem că autorul este o la nevoie schimbă elegia în pamflet politic. Se adaptează cu ușurință mai multor stiluri”. Versul său e cruce și sabie, cântec și hohot de plâns, rugă și blestem. Întreaga creație a poetului se încadrează în contextul celebrului vers eminescian: “Al meu nume o să-l poarte / Seculii din gură-n gură...”

Referințe bibliografice:

1. Ana Bantoș, *Real și mitic în poezia lui Nicolae Dabija*, în manualul *Literatura română postbelică*, Chișinău, 1998.
2. Mihail Dolgan, *Nicolae Dabija. Dreptul la poezia pură*, în manualul *Literatura română postbelică*, Chișinău, 1998.
3. Nicolae Dabija, *Când și adevărul minte*, *Literatura și Arta*, 25 mai 1995.
4. Nicolae Dabija, *Buna dimineața, noapte*, *Literatura și Arta*, 28 iulie 1994.
5. Ion Ciocanu, *Nicolae Dabija – scriitor „născocit de poeme”*. În manualul *Literatura română. Studii și materiale pentru învățământul preuniversitar*, Chișinău, 2003.
6. Ion Ciocanu, *Nicolae Dabija între imaginea sugestivă și verva publicistică*. În volumul *Dincolo de literă*, Timișoara, 2002.

reconsiderări

Dumitrița Smolnițchi

**Receptarea operei neculceene în epoca
de la 1848 între document și imaginație**

Problema receptării operei artistice a fost abordată de reprezentanții diferitelor orientări literare. În corelația *operă – receptare* unii au dat prioritate formei, alții conținutului; unii au vorbit despre primatul etic, alții despre cel estetic, dar toți sunt de acord cu teza că orice operă literară trebuie să fie orientată spre receptori, ascultători sau cititori, iar prin conținutul ei tematic, opera trebuie să fie orientată spre viață.

Adevărata literatură pătrunde în spațiul real și în timpul real, indiferent de perioada conceperii sau scrierii. Ea, opera literară, presupune un anumit auditoriu care s-o recepteze și să reacționeze într-un anumit mod. Astfel, se stabilește o relație reciprocă între autor și receptor. În această ordine de idei, fiecare operă literară se orientează în felul său spre evenimentele și problemele existenței.

În corelația **operă - receptare** o importanță aparte are definirea interioară, tematică a operei. Cercetătorul M.M.Bahtin susține că fiecare gen literar poate cuprinde numai anumite aspecte ale realității, dispune de anumite principii și forme ale interpretării acestei realități, de un anumit diapazon de modalități de tratare și aprofundare a ei. [1, p. 176]

Referindu-ne la scrierea lui I.Neculce, la specificul tematic și de gen al operei, aspectul primordial care ne interesează în problema receptării ei este corelația dintre **istorie și fabulație** sau gradul de veridicitate care există într-o operă artistică cu tematică istorică.

De la bun început, menționăm că marele cronicar credea că face o lucrare documentară. „*Deci vă poftescu, cititorilor, scrie I.Neculce în Predoslovie, pe unde ar fi greșit condeiul meu, să priimiți, să nu gândiți, că doară pre voia cuiva sau în pizma cuiva, ce, precum s-au tâmplat, cu adevăr s-au scris. Doar niscaiva veleaturi a anilor de s-or fi greșit, iar celelalte întru adevăr s-au scris.*” [2, p. 8].

De altfel, la momentul scrierii, și **Alexandria** era receptată ca o carte de istorie. Ficțiunea artistică își făcea loc involuntar în scrierile din acea vreme, oamenii crezând în existența reală a furnicilor mâncătoare de oameni sau în cea a amazoanelor din cartea despre Alexandru cel Mare. Lumea miraculoasă a lucrărilor dorite istorice își găsește explicația în mentalitatea epocii și reprezintă un anumit stadiu de dezvoltare a conștiinței sociale a creatorilor, când nu se făcea o delimitare strictă între o lucrare istorico-documentară și una istorico-literară. Abia M.Costin și stolnicul C.Cantacuzino vor expedia **Alexandria** în rândul „basnelor”. Astfel, și I.Neculce, indiferent dacă era sau nu conștient de acest lucru, se manifestă ca scriitor propriu-zis și nu ca om de știință.

Literaturizarea faptului istoric o vom justifica prin două motive:

1. Opera științifică presupune obiectivitate totală, or istoricii din Evul Mediu își spun și propriile păreri despre evenimentele și personalitățile la care se refereau;

2. Relatarea nu mai rămâne o seacă notare de date și fapte, căci stilul cronicarilor exprimă o puternică participare afectivă, redată prin nenumărate interjecții și fraze exclamative.

Cu toate acestea, un anumit spirit științific îi este caracteristic lui I.Neculce, căci încearcă și el să selecteze adevărul de „basne”: „*Mai socotit-au și din letopisățul lui Eustratie logofătul și a lui Simion dascălului și a lui Misail călugărului nește cuvinte câteva, de nu le-au lăsat să nu le scrie, ce le-au scris, măcar că dumnealui Miron logofătul și cu Nicolai fiiu-său nu le-au scris, și-i ocărăște. Și să cade să-i ocărăscă, unde face că sînt moldovenii din tâlhari. Bine face că-i ocărăște și dzice că sunt basne. Iar pentru Dumbrava Roșie, cum că au arat-o Bogdan-vodă cu leșii, Miron logofătul au lăsat de n-au scris. Dar acee dzicu să nu fie basnă. Și pentru neamul Movileștilor, și cum li s-au numit acest nume, dintru Ștefan-vodă cel Bun, Moghila, iar nu-i basnă.*” [2, p. 8].

În obiectivul operei neculceene stă ilustrarea istoriei ca atare, se dă importanță descripției și reconstituirii evenimentelor. De aceea, *Letopisețul* este recepționat de urmași ca un text științific care atestă existența și specificul unui popor pe toate planurile importante: economic, politic, social, consemnând fapte referitoare la mentalitate, datini și obiceiuri, psihologie și relații interumane. Dar acest miez documentar este așezat într-o anumită structură literară și lingvistică, ceea ce asigură legătura sufletească dintre autor și receptor.

În acest context, cercetătorul rus M.M.Bahtin menționa: „*Dacă despărțim literatura de „suflet” atunci trebuie să separăm de „suflet” și propovăduirea etică [...]. Dacă, în genere, ar fi să căutăm „sufletul”, unde să-l căutăm, dacă nu în operele artistice? [...] Repudiind „sufletul” ei (formaliștii, n.a.), de fapt, repudiază din operă tot ceea ce are semnificație ideologică. În cele din urmă, opera nu mai apare ca dat situat în afara conștiinței subiective, ci ca dat situat în afara universului ideologic*”. [Metoda formală în știința literaturii, p.196-197]

Așadar, opera (în cazul nostru, cea a lui I.Neculce) trebuie privită și receptată ca un tot întreg, între aspectul documentar și cel artistico-literar existând o legătură indisolubilă. Acțiunea pusă în mișcare plutește într-o atmosferă de istorie, dar și de legendă. De exemplu, relatarea despre Gheorghe Ghica care ajunge domnitor cu ajutorul lui Kuprulu, un turc sărac, ajuns vizir, pe care l-a cunoscut în copilărie, când se porniseră împreună la Țarigrad, are un subiect de nuvelă. Dar la baza acestei legende stau faptele reale: vizirul Ahmed Kuprulu a făcut, într-adevăr, pe Gheorghe Ghica domn în Moldova, în 1658, fapt pe care îl va fi povestit Ghica însuși ori cineva din anturajul lui.

Latura de transfigurare artistică și adevărul atestat de către cea documentară tind spre ceva comun și se sprijină reciproc. Între aceste două ipostaze nu apar trepte, distanțe, ierarhii. Interpătrunderea celor două dimensiuni contează fundamental pentru simbioza dintre conținutul ideatic și etic, pe de o parte, și aspectul estetic-literar, pe de altă parte. În cazul legendei noastre semnificația ei literară este complexă. Neculce creează două caractere: vizirul – omul de cuvânt, și Ghica – domnitorul cinstit care nu-și trădează stăpânul. Ficțiunea și realitatea sunt departe de a pune între ele distanțe, dimpotrivă, se cer una pe cealaltă, se interpătrund.

Fosforescența folclorică și coloratura de cronică sunt cele două elemente esențiale care alcătuiesc fondul istoric al scrierii neculceene. Deci, paralela **istorie – imaginație** (sau **fabulație**) trebuie privită ca parte integrantă a procesului de receptare a cronicii. Opera lui I.Neculce își are, cu certitudine, izvorul de inspirație în realitatea istorică, dar, totodată, constituie manifestarea unei atitudini apreciative a cronicarului față de evenimente ori personalități istorice. Cărturarul prelucrează documentul istoric în fapt de legendă, povestire, nuveletă, intervenind cu fantezia, imaginația sa, punându-și în valoare spiritul creativ. Astfel, prelucrarea faptului istoric în opera neculceană nu înseamnă numai repovestirea lui, mai mult sau mai puțin exactă, ci judecarea lui cu un simț critic și o anumită conștiință a valorii. Astfel, apare o altă problemă, a raportului **obiectivitate – subiectivitate**, tangențială cu cea a corelației **istorie – imaginație**.

Factorul obiectiv – istoria – conlucrează cu cel subiectiv – imaginația, care are la bază atitudinea autorului față de istorie și memoria acestuia și a colectivității. Nu tot ce a trăit poporul român de-a lungul veacurilor s-a imprimat în memoria sa. Poporul și individul în parte rețin cu ușurință evenimentele care li se par semnificative, selectându-le pe celelalte de mai mică importanță, pe care, cu timpul, le

dă uitării. Din șirul domnitorilor care s-au succedat la tronul țării doar câțiva au fost reținuți de memoria populară pentru o lungă durată.

În această ordine de idei, *O samă de cuvinte* a lui I.Neculce păstrează cele mai multe legende despre Ștefan cel Mare, apoi despre Petru Rareș, Vasile Lupu, Gheorghe Ștefan, Ștefăniță-vodă ș.a. Unii, cum a fost Ștefan cel Mare, au rămas în memoria poporului datorită curajului și vitejiei în luptă cu dușmanul. El s-a bucurat de aprecierea subiectivă a poporului datorită modului în care a stăvilit primejdia turcească, a răsplătit răzeșimea pentru sprijinul acordat lui în războaiele purtate, a construit și ctitorit numeroase biserici și mănăstiri, a făcut țara să prospere, cu alte cuvinte, a știut să răspundă unor cerințe etice și sociale ce se impuneau în acel moment istoric. Astfel se poate explica și mitul lui Ștefan cel Mare care a fost aproape de popor, prin faptele sale. Alții, ca Ștefăniță, feciorul lui Vasile Lupu, a fost memorizat ca un domn tânăr și violent, care nu ezita să le dea boierilor, la fel ca și Alexandru Lăpușneanul, câte un „leac de frică”, când aceștia îi ieșeau din cuvânt. Despot a rămas domnitorul impostor, iar Iliș, fiul lui Petru Rareș, a intrat pentru totdeauna în istorie cu supranumele de „turcitul” ș.a.m.d. Faptele altor domnitori, pur și simplu, au fost trecute sub tăcere.

Legenda, ca și tradiția populară, are o documentare istorică din cele mai vechi. Opera cronicarului cuprinde numeroase exemple, deoarece, în conformitate cu spiritul epocii respective, acesta a considerat legenda ca o sursă de informație istorică vrednică de atenție, și opera lui Neculce rămâne documentul cel mai caracteristic în această privință.

O tehnică originală stă la baza reușitei literare a narațiunii istorice neculceene, în care culminează geniul narativ al poporului nostru și care valorifică pe planul artei faptele acumulate de-a lungul atâtor ani de viață. Neculce nu-și schimbă tehnica (fie că relatează fapte reale sau povestește legende), care constă în acumularea de fragmente narative închegate în jurul unui personaj, al unei situații, al unui eveniment; unele epuizându-se în câteva rânduri, altele acoperind zeci de pagini, toate având, însă, o autonomie artistică perfectă, dar din a căror integrare ia naștere întregul. E o artă rară de a face viu evenimentul. Compoziția rămâne bazată pe juxtapunerea detaliilor ce reconstituie ansamblul.

Pentru a înțelege mai bine problema interpretării subiective a istoriei în scrierea cronicarului nostru, ne vom referi, în continuare, la câteva argumente:

1. I. Neculce culege din tradiția orală doar acele creații care corespundea ideologiei sale feudale. De exemplu, folclorul haiducesc nu-și poate găsi locul în opera sa, întrucât contravine concepțiilor social-istorice ale boierului cronicar.

2. De cele mai multe ori domniile sunt apreciate din punctul de vedere al atitudinii voievodului față de boieri, tot de pe pozițiile de clasă ale cronicarului. Foarte contradictorie și, deci, semnificativă, este descrierea domniilor lui Constantin Mavrocordat. Neculce își schimbă opiniile în legătură cu acest domn în funcție de politica lui față de boieri și de atitudinea sa față de Neculce personal.

Relatarea primei domnii a lui C. Mavrocordat abundă în „of” și „vai”, motivate de faptul că domnul refuzase să respecte „legătura” prin care predecesorul său Grigore Ghica făcuse „milă boierilor”. Totodată C.Mavrocordat oprise pe boieri să meargă la Poartă. Cercetătorul operei lui I.Neculce, V.Cristea, constată: „*Subiectiv, Neculce vede în aceste călătorii la Țarigard doar un mijloc de a controla activitatea și cererile de bani ale capuchihaelelor, pe când în realitate ele constituiau, prin intrigile la care dădeau naștere, un pericol permanent pentru tron și o sursă de noi cheltuieli.*”

[3, p. 112] Din punct de vedere al clasei pe care o reprezintă, cronicarul nu poate să susțină importante reforme, democratice pentru acel timp, înfăptuite de voievod.

În consemnarea celei de a doua domnii a lui C.Mavrocordat, tonalitatea scriitorului se schimbă, pentru că domnitorul scutește pe boieri de un „obicei spurcat”, de acea desetină de stupi pe care o dădeau până atunci „tărănește”. Datorită intonației relatării, și imaginea voievodului este alta.

3. Neculce menajează domnitorii ce i-au fost favorabili, trecând sub tăcere faptele sau evenimentele de natură să știrbească prestigiul acestora. De pildă, cronicarul nu spune nimic despre faptul că Antioh Cantemir ceruse în căsătorie pe una din fetele lui Brâncoveanu și fusese refuzat. Episodul, însă, e reținut cu plăcere de scriitorii ostili Cantemireștilor.

Sau un alt exemplu semnificativ. În perioada celei de a doua domnii în Moldova a lui C.Mavrocordat, apreciată favorabil de Neculce, izbucnește o răscoală antifanariotă (vodă a inițiat introducerea în țară a unui număr neobișnuit de mare de fanarioți). Altădată, Neculce ar fi bucuros să arate „răutatea” grecilor, dar de data aceasta evenimentul este ignorat, căci el nu vrea să-l învinuiască pe domnul care se arătase favorabil boierilor și binevoitor față de bătrânul cronicar.

4. Nu vom fi de acord cu cercetătorul Ș.Cioculescu care consideră că „*Neculce trece în privirile generale ale publicului ca un mare iubitor al țărănimii*”. Cronicarul moldovean nici pe departe nu e un aliat al poporului. Încercarea lui M.Racoviță, de pildă, de a ușura situația țăranilor, acordându-le dreptul de a se judeca cu boierii în veșnicele lor pricini, era privită de Neculce ca o răsturnare absurdă a rânduielilor firești: „*De acmu mazili nu să mai pârâie cu vecinii să-i tragă, ce țaranii trage pre mazili la giudecată.*”

Cronicarul se aliază la suferințele săracilor, dar numai atunci când impozitele la care sunt aceștia impuși vizează și boierimea. După cronicar, cel mai rău dintre „obiceiuri reli” și cel mai „spurcat” dintre „spurcateli” de obiceiuri este văcăritul, introdus în Moldova de către Constantin Duca. Neculce condamnă și contestă acest „afurisit” impozit, punându-l în legătură cu viața grea a poporului. Dar, în realitate, văcăritul era un impozit general și direct proporțional cu numărul vitelor, deci lovea mai mult în proprietarii mari – boieri și mănăstiri – și nu în țărani.

5. Subiectivitatea tratării istoriei este determinată și de confuzia temporală. Această caracteristică a memoriei colective se referă, în special, la legendele înmănunchate în *O samă de cuvinte*. Evenimentele nu se rețin în desfășurarea lor cronologică, ele capătă alt ritm. Legendele sunt **atemporale**. Uneori, faptele unei personalități istorice pot fi puse pe seama alteia, cu intenția de a-i mări popularitatea, căpătând, astfel, un alt sens social. Deci, în legenda istorică se produc deseori mutații temporale, imprecizii ori transfer de date temporale.

Folcloristul D.Caracostea constată că vestita legendă despre mama lui Ștefan cel Mare, care nu-i permite fiului să intre în cetate fără victorie, are tangențe vădite cu o legendă eroică împletită în una din vechile epopei cavalierești franceze, „La Chevalerie Vivien”. Contextul povestește cum eroul, izbutind să străbată liniile păgâne, ajunge istovit sub zidurile Oranjului. Din înălțimea turnurilor îl privește Guiboure, soția eroului, care refuză să-i deschidă poarta până în momentul, când Guillaume i-a împrăștiat pe păgâni și a eliberat prizonierii. [4, p. 438].

Astfel, I.Neculce are o perspectivă subiectivă în judecarea domnilor și redarea evenimentelor. Cărturarul își cruță binefăcătorii, dar prigonește pe cei care se înconjoară cu dușmanii săi personali. Politica fiscală și agrară a voievozilor care nu respectă privilegiile boierilor și ajută țărănimea este osândită cu patimă. În

interpretarea realului, atitudinea subiectivă a cronicarului trădează un anumit sistem preferențial de valorizare, o anumită optică interioară de judecată, bazată pe aspirații, necesități și nevoi obiective. **Istoria obiectivă devine, în opera neculceană, o istorie subiectivă**, ea este interpretată într-un stil personal, așa cum a înțeles-o ori a dorit-o el. Aprecierea valorică a unui domnitor, după cum am constatat, devine subiectivă și iluminează o anumită concepție de clasă despre el și atributele sale.

Aderând la opiniile cercetătorilor V.T.Crețu și M.-A.Canciovici, [vezi: V.T.Crețu, *Etnosul folcloric – sistem deschis*, Timișoara, 1980, p.16-18 și M.-A.Canciovici, *Ștefan cel Mare în tradiția populară românească*, Chișinău, 1994, p.6-9], conchidem că **faptele din realitate**, în procesul creației, trec prin filtrele memoriei și imaginației, devenind **fapte de legendă**. De aceea e greșit dacă încercăm să descoperim în tradiția istorică echivalente perfecte cu istoria, cu evenimentul real. Aceasta este cu totul altceva decât istorie.

Cercetătorul M.Benigni [5, p. 293] descoperă și alte câteva tendințe ce privesc deformarea realității istorice, dintre care **explicarea prin miracol a faptelor** sau **taumatozia**, e definitorie. Caracteristica o regăsim cu ușurință în opera lui I.Neculce. În scenele de istorie propriu-zisă, cronicarul înserează elemente ale miracolului. Narațiunea neculceană merge în zona viselor, a unor credințe străvechi, potrivit spiritului mitologic românesc, traversat de miraculos și fantastic: „Într-acestu anu făcutu-s-au și o minune mare arătare la Hotin, într-o mănăstioară mică ce este supt cetate. Au lăcrămat pe chipul icoanei, de le vide toți oamenii. Și pica într-o tipsie ce era pusă supt icoană, de era de mirare a prăvi arătarea și sămnu ca acela, carele au fostu adevărat sămnu de peire a mulți creștini în Țara Leșască și începătura durerii și stricărei țării noastre [...]”.[2, p. 40].

Desigur, nici nu ne putem aștepta la o explicație științifică a fenomenelor. Ca și alți cărturari din epoca veche, Neculce e un spirit religios, dispus să admită intervenția voinței divine în mersul lucrurilor: „Și au dat Dumnedzeu și au scăpat amândoi”, scrie el în legenda despre aprodul Purice; în altă parte: „Ce m-am lăsatu tot în nădejdea lui Dumnedzeu” sau „Domnu primește cu bunăvoință pe cel ce-i slujește” etc. Anumite stări sunt considerate de către cronicar drept pedepse divine și nu vede ieșire din impas, decât în credință.

Domnitorul, în opera neculceană, este reprezentantul divinității pe pământ, stăpân „uns” de dumnezeu și „*deci, bine ar fi, fraților, să nu vă îndesați a pârl pe domni, că-s stăpâni și pomaznici a lui dumnedzeu.*” Cine i se împotrivesc nu poate izbândi, căci „*nici un boier n-am văzut precopsit din cee ce să pun în price cu domnul*” și, dimpotrivă, cine urmează pe domn este recompensat, căci „*ori cât ai fi în cinste la vreun domn, bine este să-i slujăști cu dreptate, că și de la dumnedzeu ai plată*”.

Uneori acest misticism se convertește în atitudini etice. Normele etice, formulate în **Letopiseț**, fuseseră și respectate de cronicar în cariera sa politică. Istoricul literar Al.Piru constată: „*Puțin înainte de a fi numit postelnic, el văzuse rezultatul nefast al tendințelor uzurpatoare boierești, soldate cu uciderea Costineștilor. Credința față de Antioh Cantemir îl urcase până la demnitatea de caimacam; opoziția față de Mihai Racoviță era s-o plătească scump. Când pe tron s-a instalat Dimitrie Cantemir, cu voința de a întemeia o monarhie centralizatoare în scopul scuturării jugului turcesc, Neculce, animat de acest gând, s-a alăturat sincer politicii domnitorului.*” [6, p. 403-404]

Îmbinarea divinului cu eticul în opera lui Neculce e perfect echilibrată, căci atunci când domnul, unsul lui dumnezeu, îndeamnă la rele, boierul are dreptul etic să

se opună, fiind dator să nu încalce dreptatea care, de altfel, vine tot de sus: ”*Măcar de v-ar și poronci domnul atunce, care-i stăpânitor, încă din cele drepte să le mai îmbunați, iar năpăști să nu puneți că osânda nu să iartă, nici trece pre mulți.*”

Dacă miracolul, divinul apropie opera lui I.Neculce de tradiția populară, atunci cultivarea eticului răspunde cerințelor unei lucrări culte, moralizatoare. Și de data aceasta avem un raport perfect al subiectivului și obiectivului.

Deși, în *Letopiseț* preocuparea de istorie este mai mare ca în *O samă de cuvinte*, reconstrucția literară, după cum am sesizat, nu lipsește nici aici. Posedând un spirit acut de observație, I.Neculce știe să aleagă din mulțimea datelor, întocmai ca un romancier, aspectele esențiale. Cronicarul înfățișează evenimentele nu cu obiectivitatea indiferentă a istoricului, ci cu reacția sufletească vie, cu duioșie sau ironie, cu atașament sau sarcasm, cu revoltă sau indulgență. El le comentează ca martor sau ca participant la desfășurarea faptelor. Atunci când întâmplările sunt numai auzite sau citite, Neculce știe să le povestească în așa fel încât dă iluzia maximă a realității și actualității. Adică, cărturarul moldovean procedează ca un adevărat autor dramatic, impunându-și personajele să acționeze și să reacționeze după propria-i vreare. El nu se mulțumește să-și înfățișeze personajele istorice din afară, indiferent, Neculce ia atitudine nu numai față de faptele lor, ci și față de însușirile lor morale, pe care încearcă să le generalizeze, stabilind astfel o variată galerie de tipuri. Procedeul e mai puțin al istoricului și mai mult al romancierului, dar, tipizând, cronicarul nu pierde din vedere trăsăturile individuale, concret istorice, ceea ce-l menține în limitele adevărului și, în același timp, ale artei.

Deoarece cronicile se scriau mai mult pentru a instrui urmași în treburile politice ori a lupta împotriva unei fracțiuni și a pleda pentru altele, în contextul istoriografiei române vechi, opera lui I.Neculce e o prezență singulară din punct de vedere al receptării ei, ea îmbinând în mod organic relatarea istorică cu cea artistico-literară.

Opera, odată apărută și intrată în circuitul social, are atât determinante particulare, cât și un cadru general căruia i se adecvează. Din acest punct de vedere, contactul operei cu receptorul are loc în baza *contemplării estetice și anestetice*. Prima cuprinde elemente variate: senzoriale, formale (rezultate printr-o imitație interioară), motorii (care ne transmit imaginile trecutului), asociații, elemente intelectuale (derivate din perceperea sistemului logic al operei, a simbolurilor ei) și sentimente ce provoacă o stare emotivă întovărășită de anumite reacții fiziologice. Receptarea la nivel estetic caracterizează, de fapt, gustul care nu rămâne doar o formă a senzualității individuale, ci presupune și o anumită cultură și o tendință către împăcarea gustului tău cu al celorlalți. Treptat, atitudinea din perspectivă individuală devine colorată social. Elementelor estetice li se adaugă și cele anestetice: sentimentul de aprobare sau dezaprobare morală sau ideologică, „care nu se pot disocia complet chiar la un critic obiectiv, fiindcă și el rămâne tot om.” [7, p. 102]

Cercetătorul I.Pascadi, analizând fenomenul de receptare în baza lucrărilor sociologului, filozofului și esteticianului M.Ralea, constată că acesta trebuie urmărit în complexitate: „*investigația psihologică unindu-se cu cea sociologică, punctul de vedere al esteticianului unindu-se cu punctul de vedere al filozofului culturii și valorilor.*” [8, p. 156]

Ideea modernă de „literatură” ca sector distinct și specific în cuprinsul unei culturi se înfiripează treptat și ajunge a da întâiile roade însemnate abia în ultimul pătrar al secolului al XVIII-lea. „*Până în vremea lui D.Cantemir, menționează G.Ivașcu, nici nu se poate vorbi de o lectură pentru plăcerea cititorului singular*” [9,

p.393], acea plăcere estetică, care determină valoarea artistică a operei, întrucât lucrările literare sunt concepute apriori ca lucrări științifice.

Receptarea operei are loc pornind de la particular la global și invers, de la întreg la amănunte. În această ordine de idei, este necesar un echilibru între tradiție și inovație, acesta fiind asigurat de cultură ca acumulare de bunuri spirituale. Succesul, ca și în cazul lui I.Neculce, îi însoțește pe acei care inovează fără a veni în flagrantă contradicție cu ceea ce societatea avea stabilit drept valoare. „*Dacă succesul nu poate să indice întotdeauna valoarea reală a operei de artă, poate însă să ne dea indicații sigure asupra gustului publicului dintr-o anumită epocă.*”[7, p. 143].

Cronica lui I.Neculce s-a păstrat în 14 copii manuscrise, ceea ce vorbește de popularitatea acesteia. Cea mai veche, cu intervenții ale autorului, nedată, a fost folosită de M.Kogălniceanu la alcătuirea primei sale ediții din 1845. Kogălniceanu nu a dat o ediție științifică a letopisețului, ci una îndreptată, pe alocuri modernizată, alteori arhaizată în chip arbitrar. Prima ediție corectă a dat-o, în anul 1955, academicianul I.Iordan.

De altfel, în epoca pașoptistă receptarea operei neculceene se va face nu atât la nivel de document lingvistic, cât istoric, tematic. Cronica este privită ca sursă de subiecte literare cu un anumit substrat etico-moral. Ca formă literară, lucrările inspirate din Neculce, vor fi adaptate gândirii estetice a epocii care stă sub semnul romantismului. Deși cercetătoarea I.Oană califică epoca pașoptistă ca **etapă de glorie** a romantismului [10, p.379], acesta nu constituie singura metodă de creație a epocii. În limitele ei se remarcă și elemente de natură clasică, preromantică, sentimentalistă, realistă. Adică, e vorba de o conviețuire pașnică a mai multor metode de creație și curente literare. Dar, anume romantismul este cel care a făcut să erumpă în literatură suflul proaspăt și viguros al creației folclorice, a îmbogățit în chip nemaivăzut vocabularul și tematica operelor literare, punând-o la un loc de cinst pe cea istorică.

Mesajul operei lui I.Neculce era foarte actual în prima jumătate a secolului al XIX-lea, cum, de altfel, el rămâne actual și astăzi. Cum spune D.Zamfirescu: „*Peste veacuri „cuvântul” lui Neculce este proaspăt. El răzbate până la noi cu miresmele veacului de atunci, dar, în același timp, cu forța și perenitatea unui mesaj ce întâlnește sufletul poporului său, ca și acum un secol, angajat într-o splendidă lucrare de înălțare a patriei, limbii și culturii românești.*”[11, p. 143]

Problema receptării operei într-o anumită epocă trebuie cercetată în strânsă legătură cu problemele sociale și ideologia epocii. Academicianul H.Corbu constată că „*pentru perioada pașoptistă justetea acestui principiu este deosebit de evidentă, dacă ne gândim la caracterul încă prea puțin divizat al activității scriitorilor și al practicii lor literare.*”[12, p. 90-91] În această ordine de idei, menționăm faptul că perioada de care ne ocupăm stă sub semnul **Daciei literare** și, deci, problema receptării va fi vizată, în cea mai mare parte, de programul literar al acestei reviste. M.Kogălniceanu, însuflețitorul epocii, atribuia artei și literaturii serioase funcții sociale, patriotice și educative. În tradiția ideilor iluministe, cerea ca ele să fie oglindă a realităților naționale. Scrierile cronicarilor corespundeau întru totul acestei concepții literare.

În opera lui I.Neculce, funcția educativă, etică este stipulată chiar în **Predoslovie**: „*Deci, fraților cetitorilor, cu cât veți îndemna a ceti pre acest letopisețu mai mult, cu atâta veți ști a vă feri de primejdii și veți fi mai învățați a dare răspunsuri la sfaturi ori de taină, ori de oștire, ori de voroave, la domni și la noroade de cinste.*”[2, p. 9].

Dar cum rămâne cu cealaltă fațetă a unei adevărate lucrări artistice, cea estetică? Deși funcția socială și cea etică a literaturii dominau, în concepția scriitorilor de la

1848, asupra funcției estetice, iar I.Neculce, elaborându-și letopisețul, nu se gândea să facă o lucrare artistică, darul de povestitor al acestuia nu putea să-i lase indiferenți. Așa se întâmplă că într-o epocă ahtiata de trecutul folcloric și istoric al poporului, scrierea cronicarului nostru este descoperită și receptată nu numai ca document veridic, capabil să furnizeze subiecte din trecut, dar și ca model literar, având urmași care se plasează pe linia modului de narare și a stilului neculcean.

În plan literar și în plan filozofic, problema istoriei se află în centrul unei largi dezbateri critice. Omenirea s-a întrebat și continuă să se întrebe: istoria – ea în sine, și ea ca sumă de manifestări – este oare o realitate vie, capabilă să ne solicite și să ne conducă înspre afirmări creatoare, ori este, mai degrabă, o sursă de scepticism și deznădejde? Întrebarea, firește, nu e ușoară. Răspunsul – cu atât mai mult. Pentru că, se înțelege, acesta nu poate fi un răspuns schematic ori apodictic, cu **da** sau **nu**, neapărat trebuie să exprime și freamăt, și reflexivitate, și pasiune cunoscătoare.

Galeria celor ce s-au apropiat, în epoca pașoptistă, de literatura istorică, dedicându-i fie preocuparea lor majoră, fie respectul și prietenia lor adâncă, este impresionantă. În datoria operei istorice e ca ea să pledeze pentru patrie, pentru libertate, pentru ideea de durată, pentru cultul morților și al vredniciilor din trecut, pentru nădejdi și împliniri viitoare. Spre regret, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, această pledoarie alunecă deseori în idilism și idealizări factice, rămâne doar sentiment, proclamă apoteoza. Dar uneori scriitorii pașoptiști reușesc, totuși, să includă în ea disciplină rațională, voință critică, spirit de exegeză și capacitate gânditoare.

Preocuparea pentru istorie devine necesitate și intelectuală, și morală. În cugetările vremii se instituie judecata că mintea omenească, în căutările ei de principii, trebuie să apeleze cu hotărâre și perspicacitate la ceea ce ne poate învăța istoria. Mai precis, la ceea ce ne poate dezvălui fondul ei de valori și înțeleșuri, la ceea ce se poate filtra cu forța activă, edificatoare, prin experiența ei milenară.

În urma receptării operei lui I.Neculce și a altor cronicari, apar scrieri istorice care contemplă admirativ sau nostalgic trecutul. Uneori, această contemplare e prelungită cu priviri visătoare în viitor ori cu profeții idealizante. Avem, deci, de-a face cu literatura-document, reconstituire, în accepție romantică sau realistă, ilustrări sau evocări sugestive de personaje și evenimente memorabile, pledoarie pentru o cauză sau alta, transpunere a unor lecții de istorie și educație națională.

Mai târziu, acestor obiective tradiționale le vor fi substituite altele, inedite. Le vom putea numi nu fapte, ci situații; nu descripții, ci simboluri; nu localizări, ci deschideri; nu specificuri, ci permanente; nu contestări, ci semnificații; nu călătorii contemplative în trecut cu avertizări, ci interpretări în viziune contemporană. Dar ca această literatură să ajungă a fi întotdeauna actuală, bazele ei trebuiau puse în epoca lui M.Kogălniceanu.

Referințe bibliografice:

1. *Dubla orientare a genului spre realitate*, în *Metoda formală în știința literaturii*, București, 1992.
2. *Letopisețul Țării Moldovei*, ediție îngrijită și glosar de I.Iordan, București, 1980.
3. V. Cristea, *Introducere în opera lui I. Neculce*, București, 1974.
4. D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, vol. II, București, 1969.
5. A. van Gennep, *La formation des legendes*, Paris, 1910.
6. Al. Piru, *Istoria literaturii române vechi*, București, 1961.

7. M. Ralea, *Estetica generală*, 1941-1942.
8. I. Pascadi, *Esteticieni români*, București, 1969.
9. G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol.I, București, 1969.
10. I. Oană, *Periodizarea istoriei literaturii române*, în „Limba și literatura” nr.8, București, 1964.
11. D. Zamfirescu, *Mesajul lui Ion Neculce*, în vol. *Contribuții la istoria literaturii române vechi*, București, 1981.
12. H. Corbu, *Aspecte ale gândirii estetice patruzecioptiste*, în vol. *De la cronografie la literatura modernă. Studii istorico-literare*, Chișinău, 1974.

Lilia Porubin | Despre proza scurtă a lui Leon Donici

În 1997, când s-au împlinit 70 de ani de la moartea lui Leon Donici, apariția unui volum selectiv de proză scurtă, constituie un eveniment editorial cu semnificații deosebite în moștenirea și valorificarea bogăției spirituale a trecutului și ilustrează prețuirea de care se bucură, în ultimele decenii, proza acestui scriitor, despre care Nichifor Crainic remarca: „(...)om cu impresionant talent literar. Leon Donici e un admirabil caz de conștiință morală și un mare și unic exemplu ce se dă basarabenilor”[1.p.1].

Cu aproape 7 decenii în urmă, la 1926, la numai 39 de ani, o nedreaptă și crudă alcătuire a universului frângea destinul încă neîmplinit și grăbea drumul spre neființă a lui Leon Donici, una din personalitățile de primă mărime din perioada interbelică, pe care Demostene Botez l-a numit „copil blând îmbătrânit”. [2. p. 308-309]. Literatura română pierdea atunci pe unul dintre cei mai originali prozatori, ctitor al prozei moderne românești interbelice, pe cel ce gândise o operă nuvelistică memorabilă și câteva romane de excepție.

Traversând un destin tragic, încheiat brusc printr-o neprevăzută și absurdă dispariție, în plin efort creator, va face ca viața lui, mai ales prima ei jumătate, plină de culoare, vitalitate și robustețe să nu se împlinească definitiv, scriitorul luând cu sine în lumea celor drepte opere nerostite încă.

În prea scurtul răstimp al vieții sale a reușit cu o mare putere de voință și încredere în forța cuvântului și eforturi gigantice să făurească o operă impunătoare, unică și inegalabilă în ansamblul prozei naționale interbelice.

Profilul literar al lui Leon Donici a suscitat numeroase polemici, critica ezitând să stabilească, și astăzi, care a fost domeniul cu adevărat excepțional în care s-a remarcat scriitorul, cel al prozei scurte, cel al romanului sau cel al publicisticii. Problema este doar aparent contradictorie, deoarece întreaga sa operă face dovadă de unitate de ansamblu. Apreciat superlativ pentru volumele de memorialistică, recunoscut ca având talent scriitoricesc unanim de toți exegeții timpului și postum, Leon Donici - romancierul a pus oarecum în umbră pe prozator. Romanele sale *Noul Seminar* (1913), roman acuzat la vremea sa de plagiat, *Apele Mici* (1914), *Cneazul Veacului* (1925), au fost recomandate cu căldură de literați ai timpului. Romanele lui Leon Donici se caracterizează prin limbaj caustic, actualitatea temei, incisivitatea limbajului, volubilitate și luciditate.

Activitatea de nuvelist a scriitorului are o surprinzătoare traiectorie biografică și o continuitate, chiar și după afirmarea lui ca romancier și recunoașterea marilor sale posibilități în acest domeniu. Ea inserează, între 1913 și 1924 numeroase proze scurte, unele din ele fiind traduse în mai multe limbi chiar în timpul vieții scriitorului. Unele din aceste proze au o deosebită importanță atât pentru conturarea imaginii lui Leon Donici - prozatorul cât și în ansamblul operei scriitorului și al modalităților sale de creație: *Requiem*, *Dansul morților*, *Saul*, *Antecrist* ș.a.

Leon Donici și-a început activitatea de prozator în 1913, publicând primele nuvele, *Mon plaisir*, *Bolnavii*, *Mefistofel*, apoi, în 1915, editând culegerea de povestiri *Floare amară*.

Selecția făcută la publicarea volumului *Marele Archimedes* (1997) a schimbat surprinzător de repede opinia exegeților, prea puțin favorabilă până atunci și l-a impus pe prozator printre figurile remarcabile ale prozei românești interbelice.

Proza scurtă a lui Leon Donici afirmă primatul imaginației asupra datelor sărace și banale ale realului. Scriitorul este rob de aventura creației și de fascinantele taine ale universului. Inadaptabil la zguduirile existenței cotidiene Leon Donici s-a multiplicat cu intensitate și profunzime în majoritatea eroilor săi, cărora le-a dat un suflu de viață mai autentic și mai plin de culoare decât cel al vieții reale. Visul, frecvent întâlnit în prozele sale, abandonarea într-o zonă îndepărtată de real în care imaginația febrila construiește alte „lumi”, are totdeauna un suport bine fixat în biografic și în pasiunea cu care scriitorul investighează lumea din jur.

Se știe că narațiunea este o organizare a textului în raport cu naratorul, iar originalitatea unei formule trebuie căutată nu în primul rând în stil, ci în modul de gândire a naratorului, în felul lui de a privi lumea, de a depista esențialul, de a-l interpreta. E adevărat că opera nu e o transpunere fidelă a vieții și experienței trăite de scriitor, ci, dimpotrivă, urmând legile creației, ea face un salt în afara realului și atinge zonele visului și halucinației. Lumea creată de Leon Donici e o esență a celei reale, ea are im surplus de viață și câștigă, cu fiecare operă apărută, în autentic și firească. Din această discretă fuziune dintre real și imaginar se poate face concluzia că, cel puțin într-un prim strat al cunoașterii, viața scriitorului poate explica opera, iar opera este replica esențializată, scuturată de amănuntele neverosimile ale existenței cotidiene.

Proza scurtă a lui Leon Donici se caracterizează prin lirism, sinceritate, nostalgie, livresc, eleganță a stilului și limbajului, idilism, luciditate, dar și vis, halucinație. Nu sunt rare efuziunile lirice, repetițiile obsesive și creatoare de atmosferă. Scrierile de început se caracterizează prin stângăcii de mână a cuvântului, nenumărate calchieri din limba rusă, regionalisme. Cadrul este, cu preferință, citadin. Scriitorul e un descriptiv. Narațiunile abundă în detalii descriptive, determinative, podoabe uneori baroce. Prozatorul cu tot luxul de amănunte mai simte și nevoia comparației: "Noi mergeam împreună de-a lungul canalului liniștit în a căruia oglindă de apă netedă se reflecta cerul, pe care pluteau nouri albi ca niște corabii luminoase." (*Cartea Vieții*). Frecvent în nuvelele sale albastrul și albul creează o atmosferă de liniște absolută. Albul este culoarea „primilor pași ai sufletului” (M. Eliade) și a înțelepciunii. Universul creat de Donici e însă unul sumbru (amurgul este de obicei timpul preferat al narațiunii), ultragiat, dramatic, incoerent, contradictoriu.

Într-o epocă puțin generoasă de valori, cum a fost începutul secolului trecut, Leon Donici a marcat un moment decisiv de mare autenticitate, care l-a impus definitiv printre marile valori perene ale literaturii române, printre ctitorii prozei românești modeme. Opera lui nuvelistică e un spectacol de creație unic, fascinant prin

respirația amplă a realității, surprinsă în ipostazele ei diverse, de cele mai multe ori atingând zonele visului și halucinației.

Robit cu o rară și tulburătoare consecvență de aventura creației, Leon Donici este un artist autentic unic, prin modul în care a reușit să construiască o lume plină de culoare, sunet, robustețe și profunzime. Opera lui e un document sufletesc unic, delicat și sensibil, în care sunt transfigurate artistic și capătă generalitate datele particulare ale unui destin care n-a fost cruțat de evenimentele tragice ale epocii, fiind marcat permanent de a stare de anxietate generată de amenințarea permanentă a morții care sălășluia în adâncul ființei sale.

Referințe bibliografice:

1.Crainic, Nichifor, *O conștiință națională: Leon Donici // Cuvântul*, București, an II (1925), nr. 335, 16 dec.

2.Botez, Demostene, *Leon Dobronravov Donici // Viața Românească*, Iași, an XVIII (1926), nr. 5-6, mai-iun.

literatura comparată

Maria Mursa | Aspecte ale ironiei voltairiene

Voltaire este un autor ce aparține, prin excelență, epocii sale, cunoscute prin cosmopolismul și anticreștinismul ce neagă tradiția, distruge falsele credințe și se revoltă contra abuzurilor de diferit ordin. Secolul Luminilor se opune atât absolutismului, legii imitării și respectului față de dogme, cât și modei unei literaturi nobile și prețioase, deoarece intelectualitatea secolului înțelege deja principiul ordinii și al libertății ca fiind general-viabil [1, p. 118]. O dată cu eliberarea de sub teroarea legilor clasice, literatura în această perioadă devine o forță redutabilă, o forță prin care se exprimă libertatea. Acuzat și blamat, Voltaire, care se distinge prin comportamentul și ideile sale nonconformiste, este, în același, timp autorul al cărui viață se contopește cu legendele despre destinul său. Țintă a atacurilor clericilor și savanților deja afirmați, gânditorul francez îi descrie pe contemporanii săi de cele mai multe ori în mod ridicol: *Englezii au doi ochi de mai bine de o sută de ani, francezii încep abia să gândească, dar uneori se găsesc funcționari care nu vor să permită nici măcar să fii chior* [2, p. 275].

Desemnat drept cel mai sceptic autor francez, Voltaire rămâne până astăzi scriitorul al cărui nume a marcat un secol întreg. Imaginea de polemist, de sceptic și de persoană intransigentă fac din el un samurai *à la française*, după expresia lui A. D.

Comăneanu. Atitudinea sa refractară față de prostie, răutate și fanatism se oglindește atât în operele sale literare cât și în cele axate pe probleme de estetică. Libertatea pe care și-o asumă și pe care o iubește atât de mult Voltaire se afirmă cu prioritate în articolele din dicționarul său filosofic, care este mai mult un preludiu al gândirii libere și o carte de microeseuri pe diverse teme decât un adevărat dicționar filosofic. Doct în materie de religie, istorie și literatură, Voltaire își concentrează sistematic atenția asupra subiectelor din domeniile respective. Pilonul-cheie în structura operei voltairiene este ironia. Voltaire nu se sfiște niciodată să spună lucrurilor pe nume și savurează plăcerea intelectuală de a ironiza ideile preconceptuate.

Ironia, care este o marcă a inteligenței, devine în opera lui Voltaire o veritabilă artă. Pentru el, râsul este forma esențială a vieții, prin care se caracterizează viața umană, deoarece *omul este singurul animal capabil să râdă și să plângă*. După cum notează P.Debailly în *Le rire de Voltaire* [3, p. 17], Voltaire distinge două tipuri de râs: râsul plin de convulsii (*rire sardonien*) și râsul șiret (*rire malin*), făcut din plăcerea umilirii celui alt care face prostii și spune stupidități. Voltaire preferă ultimul tip, dar fără intenția malițioasă de a jigni pe cineva. Prostia omenească, absurditatea conceptelor și falsitatea ideilor sunt domeniile cele mai atacate de iluministul francez. Arma sa redutabilă contra acestor *stupidități* nu poate fi decât ironia, care după secolul lui Voltaire a fost numită: *ironie voltairiană*. Fiind definită ca "figură de stil prin care se dorește să se facă înțeles contrariul a ceea ce s-a spus" [4, p. 308], ironia este, de fapt, un trop prin care locutorul sugerează disproporția devalorizantă dintre ceea ce a spus și ceea ce se înțelege din discursul său. Deci, un discurs ironic se bazează pe o construcție dublă, în care semnificatul (primar) *aparent* se adresează unui interlocutor naiv, și, prin urmare, prost, ignorant, iar subînțelesul sau semnificatul (secundar) *real* este orientat spre *presupusul* interlocutor înțelept. Astfel, ironia de la început vizează și se adresează unui destinatar sensibil și perspicace, fără a căruia complicitate și îndoială ironia nu ar funcționa. Deși lucrurile par să fie clare, Voltaire a fost întotdeauna sceptic privitor la receptarea și interpretarea corectă a mesajelor sale, el fiind atât persecutat în timpul vieții sale, cât și criticat ulterior de posteritate (F.Schiller, V.Hugo, Stendhal, Ch. Baudelaire), care nu i-au iertat impertinența, ideile revoluționare și stilul ironic.

Imaginea de superficialitate pe care o lasă Voltaire este dublată de o înțelepciune profundă, construită dintr-o multitudine de idei filosofico-iluministe, a căror perspectivă poate fi sesizată numai la o lectură atentă a operelor sale literare în raport cu scrierile sale estetice: *Traité sur la tolérance*, *Essai sur les mœurs*, *Dictionnaire philosophique*. Mecanismul central de construcție al acestor opere este parodia, intenționalitatea lor vădit ironică poate fi sesizată dacă apelăm la unele idei estetice ale autorului. Probabil că această fărâmițare a ideilor sale în diferite opere nu este decât o invitație la o lectură sistematică mai atentă și chiar exhaustivă a operei voltairiene. Poemul *La Pucelle* [1759] reprezintă cea mai condamnată și cea mai scandalizată lucrare a scriitorului francez, în care autorul excelează în descrierea și critica parodică a diferitelor personaje și realități ale timpului său și istoriei franceze. *Jeanne D'Arc*, personalitatea franceză cea mai cunoscută din secolul al XV-lea, care a reușit să elibereze Franța de sub cîmpul englezilor și, mai apoi, să-l încoroneze pe regele francez la Reims, devine personajul principal al operei; dar care apare numai în 7 din cele 21 de cânturi ale poemului. Ea devine elementul coezional al operei, prin intermediul căreia se relatează și se conturează mesajul auctorial. Aparent orientat spre a critica, diminua și devaloriza faptele eroinei naționale a Franței, poemul voltairian are, de fapt, scopul de a transpune și de a coborî imaginea Jeannei din cer

pe pământ, altfel spus, de pe plan sanctific pe plan uman. Astfel, se percepe intenția filosofico-sceptică a autorului de a critica misterele și supranaturalul, elemente esențiale ale imaginației umane.

Deși reabilitată ulterior de mai multe personalități notorii, precum: F.Schiller, B.Shaw, V.Hugo, imaginea Jeannei, creată de Voltaire, rămâne memorabilă.

Dimensiunea polivalentă a acestei opere este incontestabilă. Una dintre veritabilele valori ale acestui poem constă în prezentarea unei eflorescențe de tehnici literare, prin care Voltaire își exprimă spiritul non-conformist și contestatar. Astfel, scriitorul utilizează litota, hiperbola, antifraza, enumerarea și gradația drept bază de construcție a ironiei. De exemplu, cântul XIV se axează pe hiperbolizarea și ridiculizarea acțiunilor inutile ale armatei franceze: *Achille, Hector et les demi-dieux / Sont moins cruels, moins fiers, moins redoutables* (în comparație cu cavalerii francezi), iar cântul VIII – pe enumerarea semnificativ-devalorizantă a faptelor lui La Trilouille: *Il embrassait, il baisait tour à tour / Le grand Dunois, et sa maitresse et l'âne...*[6].

Portretul Jeannei este descris de cele mai multe ori prin prisma comparației. Astfel, în cântul I întâlnim următoarea prezentare a eroinei franceze, în care accentul se pune pe oximoronul semantic format din asocierea corpului feminin cu curajul masculin: *Jeanne montra sous féminin visage / Sous le corset et sous le cotillon / D'un vrai Rolland le vigoureux courage* [6].

Voltaire nu se sfiește să prezinte alături de viața socio-politică și viața literară franceză din timpul său, care este asemănătoare cu cea din epoca medievală. Situația literară din Franța secolului al XVIII-lea este prezentată într-o manieră ironică dură. Scriitorii, traducătorii și chiar cititorii sunt prezentați drept copiii zeiței Prostiei, căreia i se dedică un adevărat imn în cântul III: O, toi Sottise! O, grosse deïte / Voie tes enfants dont ma patrie abonde / Sots traducteurs et sots compilateurs / Et sots auteurs et non moins sots lecteurs ...[6]

Deplasându-ne în cadrul textual, observăm că specificul problematicii voltairiene este lupta împotriva stereotipurilor și ideilor preconcepute. Ironia este, într-adevăr, orientată atât împotriva ordinii sociale, a ierarhiei bisericești, cât și împotriva credinței în supranatural. Astfel, Voltaire ironizează, de exemplu, misterul legat de virginitatea Jeannei D'Arc, fapt legalizat în documentele procesului ce a avut loc în 1421 și în care au fost implicați reprezentanți ai bisericii: *Bonnet en tête, Hippocrate à la main / Vient observer le pur et noble sein / De l'amazone à leurs regards livrée / On la met nue et Monsieur le doyen / Ayant tout considéré très bien / Dessus, dessous, expédie à la belle / En parchemin un brevet de pucelle...*(Cântul II). Sau: *Jeanne D'Arc eut un coeur de lion / Vous verrez si lisez cet ouvrage / Vous tremblerez de ses exploits nouveaux / Et le plus grand de ces travaux / Fut de garder un an son pucelage...* (Cântul I) [6].

Cea mai gravă acuzație adusă filosofului francez a fost ateismul, însă Voltaire a negat aceste insinuări. Într-adevăr, el afirmă în mai multe rânduri necesitatea imperativă a credinței în divinitate, acest lucru fiind un garant al moralității. Critica religiei este prezentă în toată opera voltairiană, deoarece Voltaire vede în religie o instituție fanatică, care, fiind dogmatică și represivă, trebuie să fie responsabilă de rău și de toate eșecurile umanității. Lumea monahală, sfinții, preoțimea sunt și ei agresați vehement în cântul III: *Le moine Lourdis fut conduit au Paradis des sots / Quand il y fut, il ne s'étonna guère / Tout lui plaisait et même en arrivant / Il crut encore être dans son couvent...* [6] Gândirea liberă a fost dintotdeauna marea preocupare a filosofului francez.

Ironia la adresa bisericii se explică prin situația de tensiune care a fost instaurată de Inchiziție și de persecuțiile la care erau supuși oamenii de știință sau cei ce gândeau altfel. Astfel, în *Dicționarul* său filosofic regăsim drept motivație această idee...*Inchiziția este, cum se știe o invenție admirabilă și cât se poate de creștinească pentru a-i face pe papă și călugări cei mai puternici și pentru a face un întreg regat să fie ipocrit* [2, p. 275]. În consecință, ideile gânditorului francez își găsesc o explicație naturală și plauzibilă.

Rățiunea iluministă, care cere claritate, se opune obscurității și credinței în superstiții. Pentru Voltaire, unele evenimente biblice sunt foarte confuze și chiar incerte, precum misterele și faptele biblice expuse ironic în celebrul duel poetic dintre cei doi sfinți: Saint Denis-protectorul Franței și Saint Georges-protectorul Angliei: *Il chantait les prodiges / Qui de l'Egipe enduirent les coeurs / Ce grand Moïse et ses imitateurs / Qui l'égalaient d'où ses divins prodiges* (Cântul XVI) [6].

O temă cât se poate de actuală este războiul, a cărui absurditate și ale cărui valori sunt false și absurde, îndeosebi când acestea sunt susținute de religie sau de motivațiile religioase. Războiul de o sută de ani este ridiculizat anume prin aceste asocieri sau paralele rizibile ale simbolisticii curții regale (crinul) fixat pe fundul unui englez...: *Le bon Denis voyait se pâmant d'aise / Le lys français sur une fesse anglaise...* (Cântul II) [6].

Pe de o parte, Voltaire critică instituția religioasă, iar pe de altă parte, gânditorul francez subliniază datoria de a inspira ura față de viciu și dragostea față de virtute [5, p. 155]. Este paradoxal, dar în acest fel scriitorul francez pare a fi adeptul unei morale laice, care se apropie, deși indirect, de morală creștină.

Totuși, ironia și atacurile voltairiene cuprind un orizont mai larg decât s-ar părea. Astfel, după Voltaire, savanții și cărturarii din lume se împart în două categorii, cei ce poartă discuții pe băncile universităților și în academii, și nu spun nimic nou; și ceilalți, care nu merg pe căi bătătorite, și care au fost întotdeauna persecutați.

Surprinzător de actual este Voltaire atunci când critică și condamnă intelectualitatea care se crede eternă și infaibilă. Similar fiarelor, ea este cea în care funcționează perfect îngâmfarea, intoleranța și sistemul concurenței. Iată un citat drept argument, în care regăsim toate dificultățile și obstacolele cu care se confruntă și lumea intelectuală actuală: *Cea mai mare nefericire a unui învățat nu este aceea de a fi obiectul geloziei confrăților săi, victima cabalei, obiectul disprețului puternicilor lumii; este aceea de a fi judecat de proști* [2, p. 275].

Falsitatea acestei "rinocerități" intelectuale este condamnată, umilită și ridiculizată de mai multe ori. Voltaire se opune acestei lumi de monștri intelectuali nu numai la nivel ideatic, estetic, dar și stilistic, deoarece stilul său direct, factologic și grosier, dar, în același timp, plin de expresivitate și originalitate ce înviorează ideile serioase din operele sale literare și estetice, se opune limbajului "super-sofisticat" și "extra-intelectualizat" al discursurilor intelectuale și filosofice care se vor docte. Stilul voltairian condamnă vehement tendința mai veche, și respectiv, moda actuală de a încuraja un discurs în care ideile se pierd în urma cuvintelor, iar clarității mesajului i se preferă *machiajul verbal* și noțional extravagant și de prost gust, care provoacă în spirit voltairian dezgustul și chiar o "greață fiziologică" și "existențială", în același timp.

Autorul anihilează acest limbaj prețios și pretențios de fals, dintr-o lume savantă în care snobismul și absurditatea discursurilor este divulgată dintr-un dublu aspect: din dorința de afirmare a autorului și proiectarea indirectă a eului; și respectiv,

din carența unui adevărat dialog intelectual, a cărei insuficiență se resimte atât de mult în lumea intelectuală contemporană.

Aceste idei actuale fac din iluministul francez ce luptă cu responsabilitate împotriva ipocriziei și falsităților de diferit ordin un autor ce merită din plin o atenție deosebită din partea cercetătorilor operei sale care constituie un adevărat manifest al gândirii libere.

Referințe bibliografice:

1. Burger Ch., *Aufklaerung und literarische Oeffentlichkeit*, F-Main, Suhrkamp, 1980
2. Voltaire., *Dicționar filosofic*, Iași, Polirom, 2002
3. Debally P., *Le rire de Voltaire*, Paris, Hatier, 1994
4. Aron P., *Dictionnaire du litteraire*, Paris, PUF, 2002
5. Rieger D., *Das franzoesische Theatre des 18. Jahrhundert*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984
6. Vercuysse J., *La Pucelle d'Orleans*, The complete works of Voltaire, v.7, Geneve, Les Delices, 1970

Elena Prus Arhetipurile reprezentării femeii franceze în secolul al XIX-lea

Fiecare secol are propriul **ideal feminin**, ideal definit prin statut juridic, o concepție de dragoste, un determinism biologic și un cod de frumusețe feminină. Fiecare secol manifestă un interes deosebit față de întrebările *Cum ar trebui să fie o femeie adevărată?* Fiecare epocă culturală ne oferă exemple de caractere feminine ce încearcă să răspundă la această întrebare. În secolul al XIX-lea femeile sunt mai ales imagini : ornamentale, simbolice, spectacole, ele fac parte din decorul urban. Femeia este, într-o anumită măsură, o problemă de aparență. Cultura vizuală a secolului XIX a produs nenumărate imagini de femei: multe prezintă o coerență, unele se contrazic, se resimte în toate că definiția de femeie din aceea perioadă este fără încetare repusă în discuție. Imaginile și modelele feminine care apar în Paris în cursul Revoluției, circulă apoi în toată Europa și au efecte îndelungate.

Noțiunea de progres, care adoarme vigilența secolului, este ambiguă în cazul femeii. Schimbările politice, sociale sau morale sunt determinante pentru soarta femeilor. Secolul XIX este marcat de diferite temeri ale femeii, formând o matrice ce participă la elaborarea modelelor care inspiră reprezentarea femeii.

Un paradox legat de femeia secolului al XIX-lea este discrepanța între neglijarea ei ca subiect real (juridic, economic, politic), pe de o parte, și idolatrizarea ei ca subiect imaginar, care fascinează secolul. Este cunoscută această tensiune surdă între imaginea idealizată a femeii, simbolizată și realitatea concretă, prozaică. Imaginea ocupă un loc central în acest secol care se deschide cu dominarea imaginarului. Revoluția care detronează regele și inventează cetățeanul, nu creează, însă, și cetățeană. Alungate din viața de toate zilele, femeile se regăsesc în cultul imaginilor. O primă imagine se manifestă în gravura republicană care reprezintă zeița Rațiunii ca madonă. Sub loviturile primite de indiferența religioasă, biserica transformă cultul fecioarei Maria într-o adevărată campanie mediatică. Femeia simbolică devine miză, instrument de putere. Ea alungă femeia reală din viață. Dar idolul, modelat de mâna omului, tot nu reușește să se elibereze. Un alt paradox constă în faptul că femeia, exclusă de bărbați din viața socio-politică, este tot de ei idolatrizată, asociată

imaginației și magiei. Astfel, constată Stéphane Michaud, societatea oferă un răspuns mitic la una din problemele sociale cele mai insistente ale secolului [2002:153].

Niciodată literatura sau arta n-au reflectat într-un mod mai profund asupra existenței feminine, asupra puterii imaginilor și a seducției pe care ele o exercită. Imaginile acestui secol sunt susceptibile de a transmite integritatea complexității feminine, drama femeii-păpușă sau statuie. Femeia este închisă de societate într-o colivie, din care aceasta evadează până la urmă, manifestându-și astfel nesupunerea și spiritul de revoltă. Replica pe care Ibsen a dat-o prin personajul Nora din piesa *Casa de Păpuși* (1879) este că femeia nu-și poate construi noua identitate autentică, fără a se separa de identitatea tradițională, care nu definește identitatea feminină decât prin raportare la bărbat, de necesitățile și dorințele sale. Nora pleacă de la soțul său care nu este un despot nu din cauza că un amant o așteaptă, ea lasă în urmă trei copii pe care îi iubește; pentru a exista, ea trebuie să caute un lucru fără a avea vreo vocație sau pregătire. Cauza plecării este de a nu mai fi păpușa, obiectul, ființa altuia, a bărbatului. Trecerea sa la acțiune, plecarea sa neverosimilă, simbolizează ruperea atât de necesară. Este tocmai pasul care este atât de greu făcut de femeile reale. Piesa lui Ibsen este citită, reprezentată, tradusă, comentată și plagiată sub diferite forme în întreaga Europă. Aducem acest exemplu pentru a aminti că la capitolul acordării drepturilor civile femeilor, națiunile protestante au fost mult în avans față de țările catolice.

Literatura participă la crearea cultului imaginilor. Baudelaire recunoaște în *Journaux intimes* cultul imaginilor drept secretul mobil al artei sale. Iar pentru Flaubert capacitatea de a face să viseze este însușirea cea mai importantă în artă. Imaginea pe care literatura o propune mărturisește despre un adevăr ascuns cu grijă și mascat cu aparențe. Tipul femeii balzacienne este una complexă, concepută pluridimensional, din diverse ipostaze, din multitudinea nuanțelor de caracter, din opinia despre ea a celor cu care intră în contact. Femeia este o sclavă așezată pe tron, rezumă Balzac cu amărăciune condiția feminină. Literatura devine un instrument de demascare a acestei **duplicități**, combătut de societate prin acuzarea scriitorilor de imoralitate. Scandalul inevitabil, ca în cazul lui Flaubert, Baudelaire sau Zola, antrenează începând cu 1880 o generație întreagă în întreaga Europă la demascarea ipocriziei.

Reprezentarea femeii ca madonă, înger sau demon ocupă imaginarul artistic și literar al secolului [Michaud, 2002:149]. Și Anne Higonnet califică arhetipurile feminine care obsedează secolul al XIX-lea în termeni asemănători de **madonă, muză și seducătoare** [2002:303]. Aceste stereotipuri artistice și ideologice sunt reprezentate la diferite niveluri ale culturii literare (literatură populară, periodică, beletristică) și vizuale (în publicitate, fotografii, ilustrații de carte, pictură, sculptură, producții artisanale etc.). Reprezentarea artistică este exemplificată de autoare prin trei celebre tablouri: *Le bain* de Mary Cassatt (o burgheză scăldându-și fiica – întruchipare a maternității, marchează declinul subiectelor religioase în artă), *Liberté guidant le peuple* de Delacroix (emblemă a Republicii franceze, incarnare inegalabilă a Marianei, femeii din popor care antrenează bărbații în revoluție). Ele se modernizează pe parcursul secolului, evoluând de la religios la profan (*Judith* de Gustav Klimt) [2002:335-339].

Anne Higonnet consideră că există o anumită dinamică a schimbării tematice și de formă a arhetipurilor, legată de perioadele de criză ale secolului, una către anul 1860, cealaltă la sfârșitul secolului. Astfel, către 1860 provocările lansate de către burghezie artei dau naștere noilor imagini domestice care pun accentul pe virtutea

femeilor în rolul lor de soție, de fiică și de mamă. Spre sfârșitul secolului, esteții burghezi întră în reacție contra acestor valori, avansând un flux de imagini calificate de autorii recenți ca „imagini perverse” [2002:304].

Arhetipurile feminine nu se rezumă la reflectarea unui ideal de frumusețe, ele devin modele de comportament, mai mult sau mai puțin rigide. Astfel, **muza** rămâne ceea ce fusese înainte: o figură alegorică sau incarnarea unei idei în mai mare măsură decât a unei persoane specifice. Așa este incarnat în 1884 idealul de libertate în colosala statuie a lui F.-A. Bartoldi (cu participarea la proiectare a lui G. Eiffel), *Libertatea iluminând lumea* care devine unul din simbolurile principale ale Americii. Imaginile de **madonă și seducătoare** sunt la fel de abstracte și organizează feminitatea în jurul a doi poli: unul normal, ordonat și liniștitor, altul deviator, periculos și seducător. În jurul primului pol domnește virtutea domestică; în jurul celui de-al doilea – femeile care lucrează, activistele, prostituatele, femeile de culoare. Reprezentarea acestor categorii ține de două universuri separate: femeile „normale” sunt reprezentate ca normale, virtuozose, fericite și recompensate, pe când cele care afișează o feminitate deviatoare apar groțști, mizerabile, depravate sau pedepsite.

Noua cultură a imaginilor și difuzarea lor transformă Fecioara Maria, actrițele, modistele, modelele pictorilor în idole feminine, mituri, adevărate *staruri*. Odată cu inventarea fotografiei, acest proces ia amploare, femeile pot crea imagini mai ușor, implicarea lor în reprezentare le face mai sensibile la sugerarea lor. Publicitatea elaborează o nouă definiție a feminității, plecând de la aparențe și de la obiecte: îmbrăcăminte, cosmetice și accesorii. Publicitatea joacă un rol vizual în acest proces, transformând felul în care femeile se exprimă.

Fiindu-le refuzată egalitatea de fond (juridică, economică, politică), femeile s-au străduit pe toate căile **să-și afirme diferența de gen prin aparență** : prin sublinierea frumuseții feminine, toaletă, ocupații, decor, spații frecventate etc. Aparența devine o parte din ce în ce mai considerabilă a identității feminine. „Les hommes agissent, les femmes se montrent”, spune criticul John Berger. Pentru secolul al XIX-lea, **identitatea feminină este cea care ține de aparență**.

Femeia oferă un spectacol definit de vestimentație și cadru. Importanța imaginii face ca aparențele – frumusețea, haina, ținuta etc. – să fie miza cea mare a femeilor. Femeile din clasele superioare, aristocratele și burghezele, sunt destinate scenei lumii, substituit al Curții; și se conduc de eticheta impusă de modă.

O problemă de mare importanță este cea de voce auctorială și de voce narativă, cât și a punctului de vedere ales. Vom sublinia faptul, că în majoritatea cazurilor reprezentarea femeilor se face printr-o prismă masculină, care are ca punct de referință latent un model de ideal feminin, imaginar, exclusiv în cazul parizienei. De aceea, vocile autoarelor-femei s-a impus pentru a completa analiza propusă.

De regulă, femeile reglează rar imaginea pe care literatura și artele o dau despre ele. Pentru prima dată în istorie pe parcursul acestui secol, femeile sunt capabile, la fel ca și bărbații, să reprezinte percepția despre lume care le este proprie. Vocile masculine și cele feminine sunt distincte și imposibil de confundat.

Imaginea pe care femeile-scriitoare o dau despre sine însăși traduce deprecierea, victima căreia ele sunt. *Indiana* de George Sand și *Corina* de Mme de Staël sunt romane-evenimente a căror impact modifică conștiința cititorilor, în special a publicului feminin.

George Sand contribuie, alături de Balzac, la modelarea romanului de moravuri. În popularele ei romane *Indiana* și *Lelia* (1832, 1833) ea opune simțirea pătimasă a femeii căsniciei convenționale. Dar și la George Sand apar (realismul obligă!), de

rând cu Lelia și Consuelo (figuri de forță și de revoltă), mica Fadette și mica Marie – figuri fade, condamnate la eterne diminutive.

Romanul pre-modern, de la cel antic până la cel realist, se caracterizează prin valorizarea femeii ca muză sau madonă, ființă care guvernează destinele masculine. Această aureolă a femeii va fi disputată de romanul realist, care-i refuză femeii postura de erou, readucând-o în câmpul realului. Personajul feminin este primul vizat în condamnarea romanului idealist și al literaturii romantice în ansamblu.

Romanul, teatrul, pictura reprezintă emanciparea feminină sub diferite forme. Pe parcursul secolului, romantismul idolatru face loc naturalismului negru. Muza și Madona se preschimbă spre sfârșitul secolului în soție morocănoasă, mamă castratoare, amantă sufocantă, femeie insolentă, femeie hrăpăreață

Școala realistă caută să se elibereze de femeie, să se lipsească de eroină. Astfel, observăm în evoluția romanescă a lui Flaubert, da la *Madame Bovary* la *Bouvard et Pécuchet* o eliminare progresivă a personajului feminin și a temei amoroase legate de ea. Această eliminare se traduce sub două forme, constată E.Roy-Reverzy, fie că **personajul feminin este eliminat din câmpul romanesc, fie că este de-poetizat și figurează ca antieroină** – termen mai pertinent la feminin decât la masculin [1998:106]. Când este prezentă, femeia este obiectul unei **devalorizări morale, intelectuale și estetice**. Femeia este considerată amorală, ea nu înțelege nimic în valori, ea nu este inteligentă și nu mai încarnează Frumosul.

Imaginea femeii în literatura și arta secolului al XIX-lea a suferit metamorfoze mari. Spre sfârșitul secolului aproape nu mai întâlnim imaginea Muzei, Madonei sau Îngerului. E.Roy –Reverzy chiar consideră că femeia se impune de acum încolo ca o mejeră, o zgripturoaică, preocupată doar de detaliile sordide ale vieții cotidiene sau de împodobirea corpului său pentru a masca vidul său existențial [1998:107]. Michèle de Burne din romanul lui Maupassant *Notre coeur* poate servi drept exemplificare.

Muza devine vulgară la naturaliști și înțepenită la simboलिști. La naturaliști mitul Muzei și al inspirației este demitizat prin tratarea grotescă a cuplurilor de artiști cu femei care nu-i înțeleg și mărturisește despre o profundă incomunicabilitate între sexe. Femeia, incarnare a Naturii, este proscrisă din universul artei. Ca operă de artă, femeia poate fi chiar urâtă.

Romanul de la sfârșitul secolului XIX prezintă o listă întreagă de neajunsuri ale femeilor, conchide E.Roy-Reverzy [1998:106] : egoismul de nestăvilit (Balzac arăta că egoismul este legea care dirijează lumea socială ; acum femeia este cea care își apreciază foarte înalt valoarea, iar bărbatul trebuie să achite în permanență privilegiul de a-i fi însoțitor), lipsa de dragoste (ea nu știe să iubească și iubește mai puțin decât bărbatul), dezechilibrul nervos (isteria și nevrozele sunt parte indispensabilă a portretului, care pot fi urmărite în *La Fille Élisa*, 1877 și *Chérie*, 1884 de Edmond Goncourt; crizele mătușii Dide vor fi transmise prin ereditate descendenței sale, mai ales feminine, sub diferite forme). Această listă este una deschisă și se completează, de la romancier la romancier, de la critic la critic. Femeia secolului al XIX-lea este mereu suferindă, în sensul moral și fizic, instabilă din punct de vedere psihologic.

Dacă unii autori continue să celebreze femeia (adică mama potențială) ca fiind bună, altruistă, gata de orice sacrificii, alții afirmă cu aceeași convingere că femeia (adică obiectul dorinței) este, la fel de *natural*, dedat falsității și crudității, minciunii și crimei. Unii autori, de la roman la roman, se dedau unei sau altei demonstrații (fapt explicat și de Cesare Lombroso în prefața la *Femme criminelle et la prostituée*, care constată la femeie îmbinarea crudității primitive cu compasiune și tandrețe (sub influența maternității). Chiar și dragostea este reprezentată de naturaliști ca un șiretlic

al speciei feminine, care neagă toată valoarea sentimentului amoros pentru a-l readuce la o manifestare a instinctului genezic, această concepție se integrează perfect noii poetici a romanului, elaborate contra romanescului.

Emma Bovary este singura figură feminină în opera lui Flaubert care are statura de eroină, deoarece mai *aspiră*. Destinul său anunță o mulțime de alte destine tragice ale personajelor din romanele naturaliste, cum ar fi cel al lui Jeanne din romanul *Une vie* de Maupassant, victima unei serii de ratări, care nici nu mai aspiră la nimic. Decăderea personajelor feminine se constată în majoritatea romanelor de la sfârșitul secolului XIX : *Marthe* (1876) sau *Les soeurs Vatard* (1879) de Huysmans, *Madame Gervaisais* (1869) de frații Goncourt, *Sapho* (1884) de Daudet.

Includerea în relația de muncă constituie un alt element de desacralizare. Munca socială, pe care femeia o descoperă acum, nu este încă în măsură să o sustragă unui tratament umilitor. Eroinele literare ale secolului al XIX-lea depun mărturie pentru o opțiune impusă de jena materială și nu de necesitatea împlinirii individuale (cum vor pretinde eroinele secolului XX). Excepție făcând cele câteva femei de geniu, nu se poate vorbi încă de cuceriri notabile în acest sens. Doamna de Staël o modelează pe Corinne după propria-i imagine. Dar romanul naturalist abundă în aceste Germinie Lacerteux sau Gervaise Macquart pentru care munca socială nu constituie încă o istorie, ci o nouă aservire. Dar primul pas este făcut.

Împovărată de toate neajunsurile, niciodată iertată, femeia de la sfârșitul secolului este concepută în contradicție totală cu portretul idealizat al romanticilor, astfel această poetică a romanului este o condamnare a curentului romantic, deseori declarată de Zola ca dorință de a se spăla de minciuni romantice. Se constată astfel o demitizarea progresivă a imaginii femeii, o eliminare a eroinei pe parcursul jumătății a doua a secolului XIX.

Referințe bibliografice:

1. Higonnet Anne, *Femmes et images* // Duby Georges, Perrot Michelle, *Histoire des femmes en Occident. Le XIXe siècle*, t.4, Paris, Plon, 2002, pp.303-375
2. Lombroso Cesare, Ferrero Guglielmo, *La femme criminelle et la prostituée*, Paris, Félix Alcan, 1896
3. Michaud Stéphane, *Idolâtrie*, // Duby Georges, Perrot Michelle, *Histoire des femmes en Occident. Le XIXe siècle*, t.4, Paris, Plon, 2002, pp.147-173
4. Roy-Rreverzy Eléonore, *Le roman au XIX siècle*, Paris, Sedes, 1998, 176 p.

Fiecare secol are propriul **ideal feminin**, ideal definit prin statut juridic, o concepție de dragoste, un determinism biologic și un cod de frumusețe feminină. Fiecare secol manifestă un interes deosebit față de întrebările *Cum ar trebui să fie o femeie adevărată?* Fiecare epocă culturală ne oferă exemple de caractere feminine ce încearcă să răspundă la această întrebare.

Raisa Ganea | Legendele lui G.A. Bécquer: Ambient formator

Legendele lui Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1970) au fost scrise în perioada când romantismul nu mai trezea interes nici chiar în Spania [i]. Tot mai insistent apăreau caricaturi, parodii la adresa acestuia iar scriitorii romanticii erau ridiculizați cu sarcasm. Spaniolii se simțeau jenați când despre ei se scria că sunt pitorești, romantici (așa îi vedeau călătorii străini - Maturin, Hugo, Merimée, Gautier, Botkin

ș.a.), subliniindu-se că anume aceste calități îi deosebește de celelalte popoare europene, care descoperiseră deja turismul; ei încă nu bănuiau că ramura respectivă va deveni fundamentală în economia țării lor [2].

Pentru francezii (de la Chateaubriand la Gautier, Hugo, Merimée), nord-americii și rușii secolului al XIX-lea, Spania era o țară romantică prin excelență [3, p. 335]. Mesonero Romanos (1803-1882) luase chiar o poziție ostilă susținând că străinii, prost informați, creaseră mai curând o imagine morală a Spaniei; o imagine a unei țări *ideale a romantismului* și a *quijotismului*, prezentându-i pe tinerii din Madrid ca pe niște *enamorados con guitarra*; pe femei *asesinando por celos a sus maridos*; pe domnișoare *bailando bolero*; pe muncitori *descansando de no hacer nada* [4, p.334].

În *Semanario Pintoresco Español* din 1840 apăruse un articol anonim - un dur atacat în adresa romanului francez (Balzac, Dumas, G.Sand) - care, în opinia autorului, excela în scene și imagini romantice: *sangre y cadalsos por doquier; crímenes espantosos, justificados o convertidos en objeto de burla; la seducción, la violencia, el adulterio, el incesto*. Acestea erau, considera autorul, suporturile pe care se edifica succesul romanului francez [5, p. 293].

În literatura spaniolă de la cumpăna sec. XVIII-XIX și din prima jumătate a sec. al XIX-lea romanul nu a cunoscut o amplă dezvoltare ca cel german, englez sau francez. Romanul istoric spaniol era bulversat și „frisonat” de probleme similare celor din dramă sau poezie și se afla sub influența romanului englez (W.Scott) sau francez (V.Hugo). În paralel exista romanul cavaleresc, pe care García y Tassara (1817-1875) îl critică într-o recenzie, felicitându-l pe unul din autorii speciei - Gregorio Romero y Larrañaga – cu reușitele obținute, pentru că s-a debarasat de acea *inaguantable manía feudal* și a îmbrățișat *las fuentes verdaderas de la moderna poesía, que están en la meditación y el sentimiento* [6, p.317; 524]. Tassara considera că, o dată depășită, reacția naționalismului, aceste veritabile surse de inspirație vor conduce literatura spaniolă spre etalonul european.

Destinul a vrut ca literaturii spaniole să-i dea o perspectivă europeană nu romanul sau drama, ci *el pequeño poema en prosa*, [7, p. 243] cultivat de G.A.Bécquer (deși l-au practicat și alții). Legende, căci așa și le intitulase în majoritate, până nu demult aproape uitate (Rica Brown), începuse a fi reevaluate. Disproporția dintre critica vizând poezia și proza lui Bécquer este în favoarea primei. Deplasarea accentului investigațional spre proză i-a făcut pe unii literați să afirme că scrierile lui narative ar fi chiar superioare poeziei (Berenguer Carisomo). Calitatea poetică a legendelor reprezintă triumful **povestirii** (*relato*) și dezvoltarea maximă a genului care începuse a fi cultivat în epoca Romantismului. Legende becqueriene sunt un fel *poeme în proză*, niște experimente, esențialmente niște poezii în proză, cum le spune L.Cernuda [8, p. 339].

Nu mai puțin interesantă, dar și foarte des trecută cu vederea este o altă specie narativă, cultivată cu multă pricepere, insistență și ingeniozitate de Bécquer: *cuento*: nu este legendă, dar nici povestire, nici nuvelă (practicată intens de romanticii europeni și cei americani). Bécquer își publică *cuento* într-o perioadă extrem de complicată și contradictorie a vieții politice, sociale, economice și culturale din Spania și Europa. Aș spune chiar că el risca să fie linșat pentru conținutul lucrărilor sale, pentru distanțarea și insistența cu care se opunea gustului oficial. Pe de o parte scriitorul parcă încerca să-l mângâie, să-l delecteze pe cititorul ziarelor și revistelor în care-și publica aceste *cuento*; pe de alta, le prezenta cu o finețe și o eleganță în care era greu de sesizat umorul, parodia și chiar sarcasmul.

Bécquer situa evenimentul legendelor sale într-un loc imaginar, sinteză ideală a preferințelor sale artistice [9], elaborată cu referință la diferite edificii, locuri concrete [10, p. 243-244]. Bécquer răsturna atent, dar cu tenacitate, multe principii și imagini stereotipizate în literatura romantismului european și spaniol.

Bécquer trece ușor supremația pasiunii/patimii asupra rațiunii într-un echilibru dialectic care permite descoperirea profunzimii materialului invocat (*El gnomo*: o fată/altă fată; *La corza blanca*: Constanț/căprioara; *Maestro Pérez*: un organist/alt organist; *Cartas desde mi celda* (III): cimitir orășenesc/cimitir rural ș.a.), dar nici o dată nu merge spre egalitarism în artă (în poezia postmodernă, nesimultană emoției).

Bécquer nu a fost un luptător înveterat împotriva neoclasicismului, dar nici tradiționalist sau neocatolic, cum îl prezentau unii critici [11]; nu este un avangardist format, dar nici poet al „domnițelor și mireselor” sau doar al suspinelor. Proza lui încearcă diferite dimensiuni: ale tragicului/comicului în același spațiu narativ; ale sublimului și burlescului, ale temerarului și enigmaticului, misteriosului, umorului; ale veseliei și ironiei, vioiciunii și dramatismului.

Contestă pesimismul, îndoiala, caracteristice finalului multor opere romantice; le pune în față-n față cu hazardul: jocul destinului (*Los ojos verdes*), al întâmplării (*Rosa de pasión*), situației (*La corza blanca*), luminii/clarobscurului (*El rayo de luna*), voluptății (*La ajorca de oro*), cu „focul” (*El monte de las ánimas*), cu credința (*El caudillo de las manos rojas*). Fatalismul tradițional, jocul fortunei, la care romantismul reducea multe texte literare, este total răsturnat de agilitatea și schematismul cu care le tratează.

Psihologismul moștenit din literatura iluministă gotică și cea sentimentalistă capătă în opera lui Bécquer orientare spre sinele propriu. Toate reacțiile, atitudinile (până și față de religie, de credință, de Dumnezeu) sunt raportate la sine, la potențialul personajului. Bécquer optează pentru o fire nobilă, de o constituție spirituală foarte sensibilă, dar liberă de superstițiile seculare, de frică și de ignoranță (*La promesa*, *El Cristo de la calavera*, *La rosa de pasión*, *El monte...*). Totodată, în paralel, prezintă ingenioase fantezii filozofice (*Tres fechas*, *Las hojas secas*, *La ridiculez*, *Apólogo*, *Memorias de un pavo*).

Legende și unele din *Cartas desde mi celda* au multe tangențe cu povestirea fantastică de tip borgesian sau cortazarian (două perspective becqueriene), în care irumperea miraculosului se produce în plină realitate. Narațiunea – cu precădere de la prima persoană – evoluează bidirecțional. Într-un caz, se depun eforturi maxime pentru ca realitatea artistică să devină verosimilă, contrazicându-se însă evident legile acesteia, amplificând efectul de șoc (*El monte...*): perspectivă cortazariană. Finalizându-și povestirea printr-un *suspense*, creează o atmosferă de neliniște, spaimă, frică. La un anumit nivel de tensiune se produce un fel de osmoză între spaimă și lirism, care impresionează printr-un farmec deosebit. Ambiguitatea calculată a finalului sperie. În alt caz, se declară mai întâi miracolul și abia după se fac relatările de rigoare (*Maese Pérez el organista*, *El gnomo*, *El Caudillo de las manos rojas*, *Los ojos verdes*, *La ajorca de oro*): perspectivă tipic borgesiană.

De mare perspectivă (ortegiană) în proză este deziluzia, care în accepție ortegiană [12, p.85] este fecundă și poartă totdeauna în sine un principiu de eliberare, la Bécquer este o deșteptare amară, dar salutară. Fenomenul deșteptării, mereu prezent în opera becqueriană, prezice, introduce ideea despre „deșteptarea” literaturii spaniole.

Proza artistică becqueriană (o mare parte a moștenirii sale o constituie proza publicistică, eseurile, tabletele și articolele costumbriste, mai rar supuse analizei) are

un volum redus. Ca urmare, dimensiunile descoperite în opera becqueriană vor fi subordonate concepției strategice a unei lucrări mai mari: decelarea factorilor care permit reevaluarea exegetică și critică a unor lucrări și înscrierea operei acestui autor deosebit în istoria valorilor literaturii europene din secolul al XIX-lea.

După spusele lui Ortega y Gasset [13, p.25], proza discutată era influențată enorm de idei și forme franceze; mai puțin de anumite realități engleze și aproape deloc de cele germane: cunoscut era doar Krause. Spaniolii nu aveau idei clare nici măcar despre Kant sau despre romanticii contemporani cu Krause. Influența franceză fusese, o vreme, foarte profitabilă pentru Spania. Confruntarea periodică a culturilor este și mereu a fost o strictă necesitate. De la un timp însă, Spania nu se mai putea alimenta din sursele franceze. Această constatare i-a făcut pe mulți să se întoarcă spre Germania, despre care spaniolii aveau informații vagi. Spania trebuia să absoarbe cultura germană, să o înghită ca pe un element nou și magnific. Spania avea nevoie de Germania [14, p. 28].

Cert este că literatura spaniolă nu a avut creatori de talia lui Hoffmann, Heine, E.Poe sau Baudelaire. În virtutea unor condiții obiective și subiective, cristalizarea noilor tendințe ale literaturii spaniole și europene din epocă (într-o formă specifică, într-un altfel de limbaj, altă atitudine) s-a produs, în mare măsură, în opera de vârf a lui Bécquer (legende, scrisori, narațiuni, poezie). Prin aceasta se și explică enigma, explozia fenomenului (numit romantism tardiv [15]) Bécquer, considerat în epocă neadecvat, perimat, epigonic [16, p. 273-279] sau de factură străină. De aceea, și critica, uneori cea mai prestigioasă, s-a referit mai des la influență și la lecturi paralele (din literaturile națională și străine).

Însăși ideea de a reinterpretă un simbol arhetipic ține de o autentică propensiune către taină, către metafizic care în nici un caz, nu ar putea fi explicată doar prin influențe. Calea cea mai corectă de cercetare ar fi trebuit să fie cea a receptării, iar metoda demonstrării – cea contrastiv-comparativă suplimentată de cea filogenică [17] care permite, mai mult sau mai puțin obiectiv, și descoperirea valorii ideatice-conceptuale a textelor concrete, dar și a operei în întregime. Lucrările orientate în această direcție au șansa de a descoperi adevăratul mesaj al operelor becqueriene [18].

Elena Prus,	Destinul femeii franceze în
Andrei Murahovschi	romanul-foileton

Dacă secolul al XX-lea este secolul romanului, acest lucru se datorează în mare parte unui anumit public care este cel burghez, clasă care se impune și domină secolul. Această nouă categorie de cititori cere o literatură populară (pentru a fi comprehensibilă) de o anumită factură. Genul popular este un gen literar specific care depinde de epoca sa, de un moment precis în istoria mentalității. Forma cea mai curentă a acestui roman este romanul-foileton (romanul care apare fragmentat în reviste). Scriitorii populari provin în mare parte din rândurile burgheziei, reprezentând interesele sale, ilustrând valorile și aspirațiile acestei clase sociale.

Publicarea lui se face periodic în presa timpului. Avântul presei periodice se datorează în mare măsură acestui nou gen. Printre întemeietorii francezi sunt Emile de Girardin și Armand Dutacq. În 1836 ei au avut ideea să introducă în publicațiile lor *La Presse* și *Siècle* primele părți ale unui roman pentru a suscita interesul cititorilor. Efectul nu se lasă mult așteptat mai ales prin romanele-foiletoane semnate de Balzac și Dumas-tatăl, Zola sau Maupassant. Această tehnică de a-și lansa opera, reușită

pentru editori și pentru scriitori pentru că câștigă un lectorat constant și fidel, influențează în mod diferit noul gen de roman. Adevărații foiletoniști nu sunt însă Balzac, Sand sau Zola, chiar dacă romanele lor au fost publicate sub această formă. Eugène Sue, Alexandre Dumas, Ponson du Terrail, Paul Feval se impun în acest gen ca niște adevărați „profesioniști”. Anume datorită lor multe publicații franceze își măresc cu mult tirajul său. Cu acest gen de roman se intră în era „literaturii industriale” denunțate în 1839 de Sainte-Beuve.

Romanul-foileton apare în perioada cenzurii politice excesive și satisface criteriilor de publicare a faptelor diverse, mondenităților și romanelor cu caracter popular. În acest context romanul suferă anumite schimbări, el nu mai este axat pe critica societății și își pierde nuanța politică, evoluând în romanul de aventuri (Ponson du Terrail), romanul istoric și polițist (E. Gaboriau), romanul exotic (G. Aimard). Succesul lui Eugene Sue cu *Misterele Parisului* (1842-1843) este romanul care lansează genul în adevăratul sens al cuvântului, roman ce joacă mai mult un rol de alienare și mistificare, este semnificativ ca ceea ce societatea ascunde de ea înseși.

Dorința de a perpetua interesul cititorului și lipsa timpului pentru a face anumite cercetări și documentări duce la exploatarea anumitor clișee și stereotipuri: abundență de peripeții interminabile și întorsături ale narațiunii, multiplicare a elementelor misterioase și a evenimentelor neașteptate, a suspansului și apariție a unor personaje noi. Ar mai fi de menționat că acest tip de roman contribuie la delăsarea descrierii în favoarea acțiunii și cere să producă emoții puternice asupra cititorilor.

Romanul popular oferă o frescă a mentalității burgheziei dominante și prezintă o imagine a rezistenței acestei clase sociale la evoluția moravurilor. Căsătoria, adulterul și divorțul reprezintă temele preferate ale genului.

Secolul al XIX-lea este și marele secol al femeilor. În ciuda dezbatelor permanente, ca individ social femeia franceză nu există. Existența sa se înscrie între tutela tatălui și, ulterior, cea a soțului. Multiplele tulburări sociale nu modifică această stare fondată pe religie și tradiție. Echilibrul social necesită ca ea să rămână în umbră, mărginindu-se la sfera privată.

Aportul romanului popular constă în faptul că el înrădăcinează în mentalități o anumită imagine a femeii. Constituită din temeri, superstiții și fantasme nemărturisite, această imagine se impune ca o referință și condiționează viața femeilor sub mai multe aspecte, cum arată P.A. Hustache [1997:44].

Romanul popular folosește diverse pretexte pentru a închide femeia într-un cod moral și a arată cititorilor prețul pe care-l plătește eroina pentru a ieși din această situație.

Acest tip romanesc se bazează pe confruntarea dintre bărbat și femeie. Universul romanesc este supus următoarei dualități: femeia este o prada, iar bărbatul - vânător. Figurile feminine sunt clasate în următoarele categorii: mamă curajoasă, femeie model și fiică supusă sau rebelă, ilustrând schema tradițională a femeii creștine.

Romanul popular se complăce în maniheism și o reprezentare a personajelor și situațiilor extreme. Femeia nu primește decât două roluri pe care i le recunoaște societatea: **victimă sau vinovată**. Sistemul personalului feminin se construiește pe un sistem de opoziții de ordin moral și fizic care decurge din aceste stereotipuri paroxistice: înger/demon, soție fidelă/soție adulterină, fată onestă/fată pierdută, blondă/brunetă. Ipostaza de victimă sau de femeie vinovată antrenează automat un rol secundar, conform căruia ea apare doar foarte rar ca stăpână a destinului său.

Fată tânără, soție sau mamă/amantă, femeie iubită sau pradă dorită, femeia deține rareori primul rol. Cu toate acestea femeia este implicată în orice intrigă, nici o aventura nu se desfășoară fără intervenirea ei, chiar și dacă personajul principal este un bărbat. Ea este întotdeauna **motorul acțiunii**, cea pentru sau prin care scandalul se întâmplă. De obicei, se face apel la aceleași personaje: o soție delăsată sau o logodnică trădată de către un bărbat, care se pasionează pentru o femeie perversă ce nu îl merită. Romanul de moravuri, genul cel mai răspândit, reprezintă de regula un univers în care burghezii și nobilii sunt guvernați doar de desfrâu, în timp ce femeile sunt nefericite și cedează tentației. Este vorba doar de tinere ce și-au pierdut onoarea, de femei ce și-au înșelat soțul și de mame vinovate. Acest tip de ficțiune are foarte rar personaje din mediul muncitoresc.

Femeie căsătorită sau fată de moravuri ușoare, femeia „erei capitalului” posedă o casă boierească, trăsură și bijuterii sau tinde să le aibă pe toate acestea. Spirit practic și întreprinzător, ea este sedusă doar de zeul epocii moderne-banul. Îmbogățirea în aceasta societate devine preocuparea principală, iar căsătoria una din căile de a obține o situație. În mare măsură succesul poate fi asigurat de femeie.

Începând cu anul 1870, romanele-foiletoane se multiplica. Insa acesta este începutul sfârșitului genului. Ceea ce intră în moda sunt romanele sentimentale și melodramele. Sfârșitul secolului al XIX-lea reprezintă decadența genului, în pofida continuării publicării sale. Romanul-foileton devine tot mai **stereotipat**. Romanul sentimental și cel melodramatic sunt cele mai întrebate.

Romanul popular este scris de bărbați, iar puținele femei-scriitoare ce-și încearcă talentul în domeniu, utilizează același limbaj și aceleași stereotipuri, cu toate ca unele aduc câteva viziuni diferite. Din acest punct de vedere opera populară este o ficțiune pur masculină.

Importanța acestui gen constă în faptul că este o formă de elaborare și difuzare a imaginarului colectiv în societatea industrială care ia naștere.

Referințe bibliografice:

1. *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris, Robert Laffont, 1999
2. Jean Georges, *Le roman*, Paris, Seuil, 1971
3. Preiss Axel, *XIXe siècle*, Paris, Bordas, t.2, 1988
4. Roy-Rreverzy Eléonore, *Le roman au XIX siècle*, Paris, Sedes, 1998
5. Hustache P.A., *Destins des femmes dans le roman populaire en France et en Angleterre (1837-1867)*, Thèse de docteur ès lettres, 1997

Tatiana Ciocoi Umberto Eco în contextul romanului postmodernist

Generată de anumite premize caracteristice secolului în care trăim, epica lui Umberto Eco se constituie programatic în opere cu caracter deschis, solicitând din partea receptorului o mobilitate de spirit care nu o dată îl sperie. Cele patru romane ale semioticianului italian au suscitat o adevărată frenezie a imaginilor și a trăirilor neașteptate, precum și o dezbatere critică ieșită din comun, fără a epuiza însă, în acest fel, surprizele constructive ale scriitorului.

Cine parcurge bibliografia scrierilor lui Umberto Eco nu poate să nu fie impresionat atât de mulțimea titlurilor, cât și de varietatea operelor sale. Teoretician, romancier, gazetar dăruit cu virtuțile unui virulent pamfletar, autor de scenariu de film și chiar de literatură pentru copii, Umberto Eco are astfel un registru artistic de mare întindere. Dar orice mare scriitor se descoperă, se „face” cu fiecare operă pe care o realizează. În paralel cu cel de-al patrulea roman, *Baudolino* (2000), Umberto Eco publică, în ultimii ani ai secolului al XX-lea, un studiu teoretic și o lucrare de filozofie și estetică, intitulate, respectiv, *Interpretazione e sovrainterpretazione* (1997) și *Kant l'ornitorinco* (1997), precum și trei antologii de eseuri publicistice (*Cinque scritti morali* (1997), *Tra menzogna e ironia* (1998) și *La Bustina di Minerva* (2001)). Privit din perspectiva unui prezent în continuă mișcare și a unui viitor imprevizibil, actul de creație al semioticianului italian nu va putea fi considerat fenomen închis decât în momentul în care acesta își va încheia cariera literară. Riscurile abordării operei unui contemporan în viață ne întăresc în refuzul de a adera la o încheiere parțială și, în mod implacabil, simplificatoare.

Pe de altă parte, epica postmodernistă traversează și ea o potențare maximă a resurselor ei, procesul de redimensionare și de rediscutare a rezervelor creative ale acestui gen literar fiind încă în plină desfășurare. Este vorba, în fond, de un univers al metamorfozelor fundamentale, în cadrul căruia legitimă apare doar o tatonare virtuală a motivațiilor frecvenței unor sau altor procedee artistice acreditate de romanul postmodernist. Incitante și valoroase, eforturile critice actuale privind postmodernismul se edifică într-o construcție mozaică, teoretică și distribuțională a subiectului enunțat, acceptând lipsa unei definiții clare, precum și sfidarea acesteia de către o literatură în plină evoluție și în continuă căutare a unei identități inconfundabile. Dar metafora proustiană a timpului pierdut, văzut ca un titirez monocrom și gri în viteza de schimbare a instantaneelor prezentului, este valabilă și în cazul criticii sincrone cu procesul literar. Detașarea temporală față de opera unui scriitor, față de o școală, mișcare sau curent scutește de riscurile unei informări parțiale, precum și de anumite incertitudini nerezolvate încă de timp. Judecata de valoare depășește stadiul sofistic abia în momentul când evenimentele s-au consumat, au ieșit de sub starea de presiune, iar criticul s-a eliberat de sentimentul grabei și al iminenței.

Fără pretenția unei catalogări finale, studiul operei narative a lui Umberto Eco în contextul „retoricii” postmoderniste permite, totuși, formularea unor concluzii, valabilitatea cărora va putea fi confirmată sau infirmată în timp, ceea ce este o operație dialectică normală în câmpul literaturii.

Vom porni de la constatarea că, pe întreaga durată a secolului al XX-lea, în ansamblul romanului european, nu s-a putut vorbi, decât cu foarte mici excepții, de existența unor școli dominante cu o poetică și filozofie proprie, care prin autoritatea lor să poată exercita o adevărată funcție hegemonică în literatura continentului nostru. Formule literare eterogene și enunțuri ideologice extrem de variate au coexistat îndelung în universul romanesc, făcând imposibilă prezicerea unei direcții spre care s-ar îndrepta epicul contemporan. Începând din anii '80 ai secolului trecut, asistăm la un fenomen incredibil: raționalitatea, ce a caracterizat textul narativ din cele mai străvechi timpuri, fiind una dintre formele specifice de legitimare a cunoașterii sau a voinței de a cunoaște, se vede pusă în situația de a-și dovedi propria legitimitate. Este semnul intrării în epoca postmodernă care înseamnă, pentru opera de ficțiune, eliberarea de obsesia afirmării unei cunoașteri unice. O pluralitate incomensurabilă de povestiri trăite și scrise va caracteriza de acum încolo sfera romanului. Atitudinea

postmodernă, sinonimă, în esență, cu acceptarea pluralismului și refuzul oricărei gândiri, totalitare reprezintă, pentru narațiunea anilor '80, o întoarcere la valorile morale puse între paranteze de raționalismul formalist al structuralismului anilor '60. Întoarcerea are loc în numele subiectului uman reînvestit cu funcția de a alege și de a-și judeca propria opțiune, precum și opțiunile celorlalți într-un spirit tolerant. Discuția purtată în jurul ideii de postmodernism în anii '80 ai veacului trecut avea menirea să ordoneze noua realitate culturală, dându-i o interpretare plauzibilă.

Astfel, literatura postmodernistă trebuie înțeleasă în limitele contextului istorico-social concret al afirmării ei, dezvăluindu-ne mentalități, gusturi, tendințe și prejudecăți chiar, specifice ambianței ideologice care i-a dat naștere. În măsura în care literatura, atât în evoluția ei ca proces cât și în realizările ei obiective, este expresia societății, ea poartă amprenta societății care o generează și o consumă. În condiții diferite de la o țară la alta, un șir de mutații sociale profunde își vor aplica pecetea asupra vieții spirituale. Epoca postmodernă este impregnată de impactul civilizației imaginii, de folosirea electronicii pe scară largă, de irumperea cunoașterii ce a schimbat total situarea umanității față de valori. *Lipsa elitelor* implică și ea o luare de cunoștință a condiției noii spiritualități. E vorba, în particular, de o înverșunare împotriva „bătrânilor”, împotriva „oamenilor epocii” care nu-și mai au rostul, iar la o scară mai largă, de un policentrism cultural și pluralism în domeniul creației artistice. În Europa postmodernă nu mai există numai un singur centru mare de emisie a ideilor fundamentale sau o singură țară în care sunt realizate opere artistice inegalabile. Gradul de evoluție al țărilor europene mari și mici este astăzi de așa natură încât nu mai există nici o arie de cultură care să poată exercita o funcție hegemonică asupra întregii literaturi de pe pământ. Se poate astfel afirma, fără a exagera prea mult, că numărul „postmodernismelor” existente la ora actuală este direct proporțional numărului țărilor în care acesta se manifestă.

O „dată” exactă a intrării în epoca postmodernismului este și ea cu neputință de stabilit. La o masă rotundă organizată de Casa Literaturii din Hamburg în ianuarie 2003, ce antrena mai mulți scriitori din Vest și din Est într-o discuție cu tema „Ce este european în literaturile Europei?”, Andrei Bitov afirma că romanul său, *Casa Pușkin*, apărut în 1974, este, de fapt, primul roman postmodernist european. Exagerată sau nu, afirmația nu șochează în cadrul unei literaturi ce și-a pierdut axa istorică. Tendința actuală a eforturilor critice de statuare a postmodernismului este de a-l privi ca pe un curent literar în fază de cristalizare. Dar postmodernismul nu și-a anunțat, glorios, intrarea în drepturi printr-un manifest sau program literar, așa cum s-a întâmplat în etapele precedente, și nici nu s-au înregistrat fenomene de intoleranță excesivă față de spiritul „tradițional”, „perimat”, ce ar trebui înlocuit fără întârziere cu altul nou. Celor mai multe opere artistice postmoderniste li s-a acordat „post-factum” acest statut, când catalogarea frecvenței utilizării anumitor procedee literare a făcut posibilă conturarea coordonatelor estetice ale mișcării. Alunecarea inversă, de la critică la literatură, se explică prin faptul că majoritatea scriitorilor sfârșitului de mileniu au venit în literatură din câmpul teoriei sau le-au practicat pe amândouă cu o egală dexteritate. Orice „panoramare” a ultimelor decenii de literatură din secolul al XX-lea ar scoate în evidență această constatare. Totodată, s-a observat că un șir de noțiuni mai vechi, cărora li s-a modificat accepția, alături de altele cu desăvârșire noi, au căpătat proporții colosale în domeniul creației artistice. Între acestea, demistificarea, delegitimarea, decreția, detotalizarea, dezintegrarea, fragmentarea, discontinuitatea, nedeterminarea, metafictionalitatea, eterogenitatea, intertextualitatea, descentrarea, ludismul, etc., au fost recunoscute drept caracteristici de bază ale postmodernismului.

În măsura în care romanul poate fi considerat o „frescă de epocă”, era și firesc ca în sfera imaginarului ontic să se reflecte tendințele de democratizare, pluralitate și redimensionare a societății europene. În această situație, o poetică a postmodernismului implică cu necesitate concentrarea teoretică și practică asupra conștiinței metafictionale de sine și asupra contopirii literarului ideologic și autoreflexiv cu un context istoric.

Oricum, termenul de roman postmodernist se referă la mai multe tipuri de scriitură, de la „minimalism” la „fabulism” și realism magic, desemnând deci, cu referire la o întreagă „perioadă” literară, romanul contemporan în totalitatea sa. Astăzi este de domeniul evidenței că nu toate operele literare ce vădesc „simptomele” amintite mai sus au fost scrise sub stindardele postmodernismului. Multe au fost revendicate, prin aderență, de estetica mișcării, iar pentru unii autori, sensibilitatea, care i-a reunit la un moment dat, astăzi nu mai este relevantă. John Banville, Julian Barnes, Italo Calvino, Angela Carter, John Fowles, Christa Wolf, Renaud Camus, Milan Kundera ș.a. au urmat, fiecare, drumuri separate deși, în esență, tot „postmoderniste”. O clasare finală a operei lor va fi posibilă când „despărțirea de postmodernism” va indica vectorii unei noi orientări. Atâta timp însă cât nu există un consens în privința parametrilor postmodernismului, sau al sensului exact al termenului, acești autori, dar încă mulți alții, vor continua să fie citați împreună. Pornind de la această constatare, vom sublinia că termenul de postmodernism rămâne a fi folosit în două accepțiuni distincte: 1. pentru a desemna, fie negativ, fie pozitiv, realitatea culturală contemporană în ansamblu și 2. pentru a descrie un set specific de caracteristici textuale care pot fi culese la o analiză a unor lucrări literare, dramatice sau cinematografice selective. În acest din urmă sens termenul se aplică varietății soluțiilor artistice adoptate de scriitori, astfel că epica postmodernistă devine în mod inevitabil o noțiune foarte elastică, destinată să însumeze atât narațiunile lui John Barth, John Fowles, Alastair Gray, Alain Robbe-Grillet și noul roman francez, cât și pe cele ale lui Umberto Eco, Italo Calvino sau Gabriel Garcia Marquez.

O opinie importantă, menită să aducă un plus de claritate în peisajul dezbinat al teoriei, este cea care îi aparține lui Ihab Hassan. Potrivit celor unsprezece trăsături schematice descrise în *Dezmembrarea lui Orfeu*, criticul afirmă că opere narative mai vechi precum *Tristram Shandy*, *Don Quijote* sau *Gargantua și Pantagruel*, își revendică plasarea în postmodernism. În deplin consens cu optica lui I. Hassan, E. Smyth, profesor în domeniul studiilor franceze la Universitatea din Liverpool, consideră că postmodernismul este o construcție a lecturii mai degrabă decât o perioadă de sine stătătoare; este ceea ce instituția literară a preferat să numească Postmodernism.

În ciuda pozițiilor teoretice actuale, eșalonate pe o infinitate de trepte, romanul postmodernist are, totuși, un caracter particular bine determinat, frapant și multicolor, care fuge de orice tipar previzibil. Ca și în trecut, epica postmodernistă este o literatură care îi oferă omului, prin intermediul conștiinței estetice, posibilități multiple de a-și măsura puterile în confruntările lui cu lumea dinafară, de a-și măsura valoarea pozitivă sau negativă a faptelor și acțiunilor sale, de a se bucura sau de a fi zguduit de durere în fața unor realități exterioare. Imaginea omului postmodern este, înainte de toate, cea a individului care respinge orice convenție, normă, regulă sau canon. Sensibil la fluctuațiile energiilor existențiale din societatea contemporană, obsedată de abolirea stocului de clișee inatacabile și autoritare din trecut și din prezent, romanul postmodernist renunță la totalitarismul monologic, întemeindu-și conștiința teoretică pe un polilog în care răsună, egale în drepturi, vocile celorlalți.

Anume astfel trebuie înțeleasă noțiunea de pluralitate și cea de deschidere ce estompează orice tentativă de a da gândurilor o turnură a finalității rigide.

Nimic nu-i este mai străin romanului postmodernist decât cultul propriei „regalități”. Intrat în epoca postmodernității, el își pierde iluzia cea mai mare din toate timpurile, aceea că îi stă în putere să imite viața reală, s-o concureze sau chiar să-i țină locul. Spațiul ficțiunii postmoderniste e un spațiu de semne culturale infinit declinate. Conservatoare în esență, această funcție a literaturii de a păstra urmele, inscripțiile civilizației este sfidată, de către romanul postmodernist, prin reactivarea analelor împietrite ale memoriei. Textul nu mai poate exista decât prin citarea și prelucrarea altor texte. Mergând până la pierderea propriei identități, acumularea de citate și autocitate explodează în unitatea romanescului postmodernist, spulberându-se în pluralitate și polifonie.

Marile și gravele obsesii ale celei de a doua jumătăți a secolului al XX-lea, istoria și politicul, sunt tratate, în romanul postmodernist, la modul parodic, caricatural, grotesc. Înlocuirea „realității” cu un simulacru al acesteia devine o „regulă a genului”. Dezamăgirea individului în fața evidenței că istoria poate fi lesne manipulată și adevărul fabricat, a condus la ștergerea granițelor între realitate și ficțiune. Istoria contemporană, depozată de aroganța ei funciară își arată, în scriitura postmodernistă, fața ei fragilă și ireală, acoperită cu o mască de discursuri aberante și mistificatoare. Literatura își asumă responsabilitatea de a dezamorsa mecanismele iluzorii ale istoricului și politicului, făcându-le să funcționeze în gol, inutile și ridicole.

Tăcerile indeterminate, întreținerea deliberată a confuziei și a dubiului pe care le cultivă literatura epică a zilelor noastre sunt consonante cu refuzul de a aborda realitatea umană din perspectivele ei exterioare, care pot lăsa mai deplin sentimentul finitului, al fenomenului cunoscut și asimilat integral. În arsenalul creatorului postmodernist, cuvântul bazat pe sugestivitate, cuvântul a cărui încordare nu spune niciodată totul până la capăt, ocupă un loc privilegiat.

Confuzia din lumea reală, indeterminarea și instabilitatea în planul legităților și a realităților sociale, îl întoarce pe individul postmodern în oaza liniștitoare și reconfortantă a lecturii. Aceasta este o cauză care ar putea explica supraviețuirea și vivacitatea romanului după o perioadă îndelungată de amenințări și rivalități venite din partea artelor audio-vizuale și a civilizației imaginii în general. Emulat, rând pe rând, de filozofie, de istorie, de sociologie, de teatru, de televiziune, etc., romanul iese învingător din aceste confruntări, asimilând influențele venite din exterior și adaptându-se noilor condiții. Impactul reclamelor, al afișelor, filmelor și emisiunilor televizate, al simulărilor computerizate și al fluxului informațional de pe internet, a schimbat atât structura discursului literar al romanului postmodernist, cât și imaginea tradițională a scriitorului. Modul estetic al lumii ca marfă a dat naștere autorului-vedetă, mult mai amplu și mai rapid (re)cunoscut de cititor datorită „construirii succesului” său de către mijloacele atotputernice ale mediei.

Se consolidează astfel, prin intermediul cuvântului, devenit și el marfă, legătura, complicitatea dintre autor și cititorul său care știe că nu are de așteptat nimic „nou” de la un domeniu în care deja totul s-a spus, s-a scris, s-a afirmat, s-a inventat și, totuși, așteaptă. Autorul creează prin convenții lingvistice, artistice și culturale, prefăcându-se că oferă un material „nou”, iar cititorul consumă acest „second hand” literar, prefăcându-se că nu observă nimic în afară de clipa prezentă a exprimării lui. De aici, spiritul ludic al romanului postmodernist. Autorul se joacă cu cititorul său, propunându-i un fel de parteneriat literar, o construcție interactivă, în care

receptorului operei îi revine sarcina de a descoperi „structura absentă” a romanului, de a ghici apartenența citatelor, de a inventa un final sau de a asista la spectacolul crud al anatomizării proprii alcătuirii a operei. Satisfacția cititorului va decurge din clarificarea finală, din mica victorie asupra sensului ce s-a lăsat în cele din urmă prins. Cu cât complicațiile vor fi mai numeroase și, deci, efortul mai mare, cu atât și plăcerea va fi mai intensă.

Suspiciunile, cu sârg întreținute, față de criza creativității scriitorului postmodernist, s-au dovedit a fi nejustificate. Reînvierea spectaculoasă a romanescului are loc, în postmodernism, prin redescoperirea puterilor nelimitate ale ficțiunii. Respectând întocmai regulile tradiționale ale genului, fixate printr-o lungă filiație culturală, romanul postmodernist atinge culmea ficțiunii prin mimarea unei „ficțiuni normale”, făcute după toate regulile tradiționale ale romanescului.

O veșnică reîntoarcere la formele inițiale, o periodicitate fără sfârșit a întrebării despre sensul ființei pusă „faptelor” conduce la redescoperirea funcțiilor mitului. Epica postmodernistă abundă de figuri mitologice, de teme și motive primordiale, depozitate de caracterul lor ezoteric și de funcția sacră. Scriitorii le-au convertit într-o masă de semnificații virtuale, utilizându-le drept o sursă de variante sau de prelungiri narative, tratate și modificate cu o mare libertate. Rezervându-și dreptul de a le investi cu semnificații noi, romanul postmodernist a devenit un paradis pierdut al mitologiei, o oglindă deformată în care univocitatea mitică degajă imagini confuze. Este ceea ce teoreticienii numesc demitizare sau remitizare, subînțelegând prin acești termeni procesul de convertire a miturilor vechi la noi semnificații (post)moderne, păstrând totodată ceva din codurile lor narative primare.

Pe fundalul acestor mutații, romanele lui Umberto Eco, atât de variate și proliferante, constituie un izvor abundent de coordonate ale postmodernismului, printre care pluralitatea, nedeterminarea, metafictionalitatea, intertextualitatea, dislocarea, ludismul etc. indică o versiune proprie asupra existenței, o încărcătură virtuală de sensuri multiple, uneori contradictorii, dar care se cer detectate și decantate în vederea surprinderii imanenței estetice a perspectivelor creatorului. Refuzând interpretarea univocă prin însăși esența lor, romanele semioticianului italian se edifică în mod manifest ca niște instanțe eliberatoare în care textele autoreflexive se acomodează cu cele istorice într-o acțiune de problematizare a ideologiei contemporane. Dacă termenul “postmodernism” este folosit, de cele mai multe ori, pentru a desemna romanul contemporan, cu toate incertitudinile sale de ordin ontologic și epistemologic, cu toate argumentele aleatorii ale dispariției autorului ca entitate discursivă sau ale disoluției epicului în general, atunci romanele lui Umberto Eco reprezintă niște versiuni pozitive, atenuante ale impactului subversiv al contestării și demistificării codurilor de semnificație de către scriitura postmodernă prin simplul fapt că recuperează plăcerea povestirii în care ne putem sustrage tensiunii trecut-prezent-viitor pentru a ne retrage într-un moment, într-o clipă pe care o iubim pentru că revine periodic. Constatarea aceasta poate fi confirmată de fiecare dintre cele patru romane ale semioticianului italian, căci plăcerea fabulației face parte din intenționalitatea artistică a scriitorului și conferă operei acestuia o notă proprie de originalitate și singularitate în seria romanelor postmoderniste.

În ceea ce privește renunțarea narațiunii postmoderniste la orice contact „direct” cu realul și ruperea tuturor legăturilor referențiale, zonele de contact ale conștiinței cu contextul ei existențial sunt, în romanele lui Eco, mult mai variate, pornind de la inversarea relației discurs-putere și până la o corectare a unor aspecte ale tradiției umaniste, degradate de postmodernism printr-o subiectivizare radicală a noțiunilor de

personaj, narator sau scriitor. O constatare care se impune în urma lecturii *Numelui trandafirului*, a *Pendulului lui Foucault*, a *Insulei din ziua de ieri* sau a ultimului roman, *Baudolino*, este aceea că Umberto Eco privește ideologia ca pe un proces general de producere a sensului, tinzând să transforme propria-i subiectivitate într-o sensibilitate animată de idealuri umane înălțătoare. Căutarea rațiunii ordonatoare, a unei logici ce ar conferi sens existenței în univers și năzuința spre concretul autentic se imprimă astfel în structura comportamentală a protagoniștilor lui Eco. Dacă marca proprie personajelor romanului postmodernist rezultă din lipsa unei fizionomii particulare și din degradarea în fenomenul de serie, atunci reliefarea cuplurilor de personaje din romanele lui Umberto Eco capătă proporții umaniste profunde prin confruntarea lor cu destinul.

Romanele lui Umberto Eco se bazează pe o economie a construcției în și prin limbaj, a discursurilor și a sistemelor semiotice, urmând, în acest fel, o tendință mai generală din viața intelectuală de ultimă oră, rămânând în același timp, tributare avangardei și poststructuralismului, la teoretizarea cărora Umberto Eco a participat nemijlocit. De aceea, respingerea ierarhiilor, ștergerea diferențelor, amestecul eclectic de materiale și de coduri nu-i sunt străine autorului italian. Faptul acesta demonstrează încă o dată că postmodernismul a reușit să anuleze antinomiile de tip vechi-nou sau tradițional-modern, realizând un liant recuperator între trecut, prezent și viitor. Forței narațiunii, a romanescului în stare pură, i se rezervă în acest scop nelimitate competențe. Unitatea arhaică dintre cunoaștere și narațiune este celebrată în toate cele patru romane, cu fiecare dintre ele propunându-se o variantă a prelungirii eu-lui în scris. Vechea temă a manuscrisului pierdut devine astfel o formă specifică de mimare a legitimității cunoașterii sau a voinței de a cunoaște, ideea ficțiunii ca adăpost în fața valului istoriei care duce cu el tot ce-i apare în cale fiind deosebit de incitantă.

Umberto Eco este tipul romancierului care acordă o deosebită pondere scriiturii, fiecare dintre protagoniștii săi transferându-și trăirile dintr-un prezent sau trecut obscur asupra viitorului, cu consecința deplină a valorificării acestora de către un Lector Model. Astfel, funcția referențială a manuscrisului găsit este în așa fel concepută încât să poată trimite în permanență la o anumită realitate recognoscibilă, căreia îi este însă substituită o ficțiune cu inflexiuni alegorice. În acest spirit este conceput *Numele trandafirului*, în care prozatorul îl avertizează pe cititor că se află în fața unui manuscris din secolul al XIV-lea, din care autorul nu utilizează decât propriile însemnări, căci acesta va fi pierdut în ziua de “16 august 1968”, când trupele sovietice au invadat Cehoslovacia. În *Pendulul lui Foucault*, realitatea va fi reconstituită în baza informației depozitate în fișierele lui Abulafia și a manuscriselor lui Iacopo Belbo, tânărului Casaubon revenindu-i competența medierii unor informații contradictorii destinate să întrețină iluzia realului. Jurnalul lui Roberto de la Grive, mediat de schimbul imaginar de scrisori cu doamna inimii sale, reprezintă, în *Insula din ziua de ieri*, planul primar al unei ficțiuni epice care cuprinde reguli și indicații pentru autorul de roman. În cel de al patrulea roman, protagonistul își scrie propria cronică, *Gesta Baudolini*, având convingerea că trăiește cu adevărat doar în măsura în care pagina scrisă îi confirmă existența. Dar în una dintre tumultuoasele-i călătorii, Baudolino își pierde pergamentul și are impresia ciudată că și-a pierdut însași viața. Romanul vieții lui Baudolino din Galiardo va fi reconstituit de Niceta Coniate, judecătorul, cancelarul și bazileul suprem al Bizanțului, care din fragmente de fapte și cioburi de evenimente va amalgama desenul providențial al unei istorii exemplare.

În toate cele patru romane ale lui Umberto Eco, vivacitatea ficțiunii constă în puterea acesteia de a-și accepta statutul de univers fictiv, construit în și prin limbaj,

niciodată într-un timp real sau în istorie. Fermitatea conștiinței teoretice a lui Umberto Eco se întemeiază pe convingerea că romanul se poate salva ca gen literar intrat în declin prin conservarea codurilor fundamentale, prin întărirea și supralicitarea romanescului. Drept urmare, povestea lui Adso, cea a lui Belbo, cea a lui Roberto sau cea a lui Baudolino nu-și va refuza nici unul din artificiiile romanești, putând fi considerate niște *summae* ale postmodernismului.

În urma examenului complex al structurilor de rezistență ale poeticilor lui Joyce, Umberto Eco ajungea la concluzia că *Ulysses* transcede schemele compoziționale și clișeele stilistice ușor de mimat, salvându-se din masa contradicțiilor teoretice tocmai pentru că *Ulysses*, ca pură operă narativă, ca istorie, ca povestire epică, este “ultimul roman bine făcut”. Aprecierea vine din partea unui subtil cunoscător al legilor ce guvernează pe tărâmul romanului și se referă la acea graniță de demarcație, care nu este întotdeauna ușor de stabilit, între talentele literare autentice și impostorii unei glorii facile. Joyce este, indiscutabil, un clasic al modernismului ajuns de mult la cristalizare. Infinit mai dificilă se dovedește a fi această triere în cadrul postmodernismului, care a generat opere de o largă audiență pe toate meridianele globului, fiind acceptate de unii critici și respinse cu vehemență de alții. Cu timpul, producțiile romanești postmoderniste vor fi supuse, de nenumărate ori, unor valorizări dinamice, în urma cărora o bună parte din operele scrise sub eticheta acestui fenomen cultural în expansiune vor fi lăsate în abis prin lipsa lor de aderență. Avem însă convingerea că romanele lui Umberto Eco se vor opune acestui statut dinamic al cărții, rămânând printre operele consacrate ale perioadei postmoderniste, împlinind în acest fel tainica aspirație a autorului lor ce-și tratează propria-i trudă ca și când ar fi “un Platon sau un Homer”. În ceea ce privește studiarea felului în care au fost edificate aceste *summae* ale postmodernismului, efortul echivalează cu angajarea în procesul de a conferi sens culturii și timpului pe care-l trăim.

Cristina Grossu-Chiriac Modele de receptare a mitului Medeei

Repetabilitatea subiectelor este o constantă a literaturii universale din cele mai vechi timpuri. Diferite teme și motive revin într-o nouă formulare sau interpretare în diverse epoci. Acest fenomen nu este cauzat de un deficit de subiecte, sau cel puțin nu este generat exclusiv de epuizarea acestora. Manfred Fuhrmann identifică această repetabilitate a motivelor drept unul dintre principiile formale elementare ale artei [1, p. 141].

Repetabilitatea subiectelor constituia un factor esențial de delimitare a genurilor și era, într-o anumită măsură, una dintre condițiile obligatorii ale literaturii antice grecești, iar apoi și a celei latine. Reluarea subiectelor era determinantă, constituind o trăsătură caracteristică a unei întregi specii dramatice – a tragediei clasice. [1, p. 139] Această tradiție de reluare a subiectelor nu s-a îndepărtat niciodată de literatură, ci dimpotrivă, pe parcursul secolelor ea și-a extins aria de influență, la fel ca și miturile, cuprinzând și alte specii literare. Cum remarcă Pierre Albouy, selectarea anumitor mituri denotă «preocupațiile timpului» [2, p. 129].

Mitul Medeei posedă o atractivitate atemporală, înscriind în diferite epoci reveniri importante. Încă în antichitate acest mit se număra printre cele mai populare, ocupând locul trei după numărul de înscenări [1, p. 122]. Primul loc în clasament îl ocupa mitul lui Oedip. Această revenire i-a fost asigurată din mai multe motive, dar, nu în ultimul rând, și de raportarea subiectului la unul demn de tragedie. Iason cu

argonauții au fost considerați eroi nobili, și, respectiv, nu puteau fi personaje ale unei comedii. Medeea, deși inițial fiică de rege, pe parcursul secolelor și-a modificat în permanență statutul, dar, oricum, alături de Iason a revenit periodic în scenă.

Popularitatea acestui mit a continuat și în secolele următoare, când mitul argonauților a fost abordat în deplină concordanță cu spiritul epocii (de exemplu, în romanele lui Chretien de Troyes). Autorii de până la mijlocul secolului al XX-lea au abordat mitul Medeei, ca și pe celelalte mituri, de altfel, rescriind varianta tradițională, amplasând acțiunea și personajele în coordonatele temporale și geografice antice. Ei au reluat o variantă anterioară sau/și au introdus detalii personale, dar, în general, nu s-au îndepărtat de nucleul de bază, tradițional al mitului. (Prin tradițional vom înțelege varianta mitului Medeei lansată de Euripide). În acest context putem aminti mai multe variante ale mitului Medeei din literatura de limbă germană propuse de W.Gotter, F.M.Klinger, F.Grillparzer și alții. Majoritatea Medeilor de până la mijlocul secolului al XX-lea se înscriu în această tradiție.

În jumătatea a doua a secolului al XX-lea autorii își permit deja modificări esențiale în abordarea mitului Medeei (ca și în cazul abordării altor mituri), încercând tot mai mult să-l actualizeze, să-l redea într-o viziune cu totul particulară și deosebită. Chiar dacă sunt păstrate coordonatele temporale și geografice, autorii recurg la intervenții corective esențiale, de cele mai multe ori, prin eliminarea elementelor magice și supranaturale. Un exemplu concludent de demitizare în acest sens, cu păstrarea coordonatelor temporale ar fi Medeea Christei Wolf («Medeea. Glasuri», 1996), sau cea a Ursulei Haas («Reabilitarea Medeei», 1987). Tot aici putem include și varianta propusă de Dagmar Nick «Medeea. Un monolog» (1988), deși autoarea alege drept subiect mai puțin cunoscuta biografie post-corintică a Medeei.

Atât lucrările mai vechi, cât și cele mai recente menționate mai sus se încadrează în primul model de receptare a mitului, pe care l-am numit «**model de receptare anticizantă**». Referindu-se la tragediile inspirate din mituri, Manfred Fuhrmann a remarcat forța revelatoare deosebită a celor anticizante. Pe de o parte, ele tind să redea consecvent «coloritul antic», pe de altă parte, însă, ele «distrug iluzia prin anacronisme capricioase și crase». [1, p. 129] Aceste tragedii sunt considerate de către Fuhrmann mai semnificative, mai expresive, pentru că doar acestea se opun modelului tradițional. Încercând să introducă modificări, ele intră într-o dezbatere nedisimulată cu varianta cunoscută, consacrată a mitului.

Teza lui Fuhrmann, deși se referă, în acest caz, numai la genul dramatic, poate fi extinsă și asupra celorlalte texte moderne inspirate din mit, chiar dacă acestea fac parte din alte specii literare – povestiri, romane, chiar și poezii. Revenim pentru exemplificare la receptarea anticizantă a mitului Medeei în literatura contemporană de limbă germană. Am pomenit mai sus câteva texte aparținând acestui model de receptare (în ordine cronologică) – Ursula Haas «Achitarea Medeei» (1987), Dagmar Nick «Medeea. Un monolog» (1988), Christa Wolf «Medeea. Glasuri» (1996). Într-adevăr, aceste versiuni nu numai intră în dezbatere cu versiunea lui Euripide, ci de-a dreptul se opun categoric acesteia. Ele nu au frica de diferență și sunt lansate din start ca replici la varianta tradițională. Toate cele trei texte enumerate mai sus o reabilitează pe Medeea, absolvind-o de crimele care i-au fost imputate și care au transformat-o, de fapt, în personajul de tristă faimă pe care îl cunoaștem.

Un alt model de receptare modernă a mitului, opus celui dintâi, este **receptarea actualizantă**. Drept receptare actualizantă vom considera transferarea schemei tradiționale a mitului în coordonate temporale contemporane (autorului). Deși pare straniu, această receptare actualizantă a mitului, atât de frecvent utilizată în prezent,

este una care confirmă, de fapt, schema tradițională a mitului. Oricât de actual ar fi mesajul textului modern, schema antică este preluată fără nici o schimbare semnificativă. După cum observă Manfred Fuhrmann, din nou cu referire la drame, «cel care expune o structură antică în veșmânt modern presupune, în pofida oricăror deosebiri temporale, un nucleu identic și astfel confirmă din punct de vedere al conținutului valabilitatea mitului»[1, p. 130].

Textele care se înscriu în acest model de receptare nu au vigoare combativă. Le lipsește dorința de a se opune tradiției, «substratul polemic»[1, p. 130]. Astfel de texte acceptă cu resemnare o schemă care poate să se repete la nesfârșit, recunoscându-i, într-o oarecare măsură, valabilitatea atemporală.

În cazul mitului Medeei drept schemă tradițională s-a impus, după cum am remarcat mai sus, varianta euripideică. Modelul de receptare actualizantă a mitului Medeei s-a concretizat exemplar la așa scriitori de limbă germană ca Max Zweig în piesa «Medeea la Praga» (1949), iar în literatura contemporană la tânăra autoare germană Dea Loher în piesa «Manhattan Medea» (1999) și la dramaturgul austriac Andreas Staudinger în piesa «Medea Good Girl» (1997). În aceste piese autorii preiau fidel schema mitului, personajele fiind contemporane autorului. Pe lângă toate acestea, acțiunea este redată veridic, adică este depozată de elemente mitice și supranaturale. Recurgând la acest model de receptare, autorii abordează teme valabile pentru toate timpurile, care rămân de o mare actualitate – trădarea, xenofobia, oportunismul. În același timp, ei evidențiază anumite probleme, în funcție de interesele concrete ale prezentului. În fiecare epocă pot fi descoperite modalități noi, originale de abordare a mitului, ca de exemplu, versiunea dramaturgului austriac Max Zweig (1882-1992) - pentru prima dată mitul Medeei a fost abordat din perspectiva integrării individului într-un stat totalitar. Max Zweig critică vehement xenofobia excesivă inerentă oricărui sistem totalitar. Dea Loher, de asemenea, abordează mitul Medeei într-o cheie nouă, deși mai puțin originală. În piesa «Manhattan Medea» Loher tematizează problematica emigrației și a integrării imigranților, a discrepanței dintre bogați și săraci, teme care continuă să fie în prezent de o actualitate stringentă.

Deoarece nu considerăm suficientă delimitarea receptării miturilor în două modele, am hotărât necesar să delimităm și un al treilea model de receptare modernă a mitului – **receptarea intertextuală** - utilizarea intertextuală a mitologemelor unui mit sau a numelui, atributelor unei figuri mitologice în contexte aparent străine schemei (tramei) respectivului mit. Modelul al treilea se opune, însă, ambelor modele menționate mai sus. Acest model indică repetabilitatea și actualitatea atemporală a unor fragmente de mit și relevă gradul de impregnare a acestor structuri în memoria colectivă a societății. Recursul la acest model de receptare nu este întotdeauna ușor de justificat – fiecare text poate urmări diferite scopuri și, respectiv, utilizarea mitului poate avea funcții diferite, de la caz la caz. Nu putem exclude eventualul caz când mitul poate să nu mai aibă nici o funcție.

Drept exemplu de receptare intertextuală a mitului Medeei în cadrul literaturii germane contemporane poate servi piesa «Ușa verde» («Die grüne Tür») de Gerlind Reinshagen, piesă publicată și montată în 1999. În această piesă întâlnim un caz aparte de utilizare intertextuală a mitului - tocmai când referirile intertextuale nu mai au nici o funcție și relevă faptul că miturile antice nu mai joacă nici un rol pentru omul contemporan.

Din textele pomenite mai sus doar cele aparținând primului model de receptare a mitului Medeei se opun tradiției. Anume aceste texte formează valul de reabilitare a Medeei, pentru că timpul a cerut-o. Ele reflectă în continuare reprezentativ relația

dintre bărbați și femei, dar au corespuns valului de emancipare a femeilor de la începutul postpatriarhatului, reabilitarea Medeei în literatură și artă fiind, fără îndoială, un fenomen adiacent acestei emancipări.

Prin aceasta se și explică de ce alte texte contemporane despre Medeea, care fac parte din modelul doi și trei de receptare a mitului, nu se înscriu în valul general de reabilitare a acestei figuri, deși au apărut în aceeași perioadă. Aceste texte se bazează în continuare pe schema antică tradițională, cea care s-a ancorat cel mai puternic în memoria colectivă, adică pe varianta oferită de Euripide. Bineînțeles, în cazul acestor autori nu au intenția de a se opune schemei tradiționale, deoarece, după cum am demonstrat mai sus, au nevoie anume de ea.

Referințe bibliografice:

1. Albouy Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris: Armand Colin, 1969.
2. Fuhrmann, Manfred (Hrsg.). *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München: Fink, 1971.

Osoianu Adrian

**Privire de ansamblu asupra volumului
Aleph de Jorge Luis Borges**

De la bun început ținem să menționăm că ceea ce urmează a fi expus nu pretinde să epuizeze nici pe departe profundul și nelimitatul material pe care ni-l oferă Jorge Luis Borges. Rândurile ce urmează țin doar de un aspect foarte restrâns al operei lui Borges (în cazul nostru este vorba despre volumul de narațiuni *Aleph*).

Citind volumul, se observă că unele povestiri ar avea ceva în comun. Astfel, nu putem nega faptul că *Nemuritorul* (unde în prim plan, după părerea noastră, se reliefează motivul vieții veșnice din care vom reține doar viața, însă în sensul de nemurire), se află într-un oarecare raport cu *Mortul* (a doua povestire) în care se evidențiază, chiar din titlu, ideea morții. Această dualitate *viață-moarte* poate fi observată și în interiorul acestor două narațiuni. Un alt exemplu ar fi *Istoria războinicului și a prizonierei* (a 4-a) și *Biografia lui Tadeo Isidoro Cruz* (a 5-a), în care, după prezentarea în paralel a istoriei, vieții, biografiei reiese, conform lui Borges, că acești oameni se aseamănă, au același destin. Exemplele nu se opresc aici.

Pornind de la faptele expuse anterior referitor la asemănările dintre narațiuni, am încercat să vedem care ar fi raporturile dintre toate povestirile culegerii, căci e sigur că autorul le-a pus intenționat într-o ordine oarecare.

Observăm că volumul e compus din 17 povestiri, dintre care titlul ultimei (*Aleph*) coincide cu titlul volumului. Citind această narațiune, aflăm că ALEPHUL este “o sferă mică, roșu-violetă, cu diametrul de vreo doi-trei centimetri..., dar spațiul cosmic se află aici, fără ca mărimea să îi fie micșorată” [1, p. 199], în care se află toate lucrurile Universului. Dacă toate lucrurile se află în ALEPH, deci și celelalte 16 povestiri sunt în el [vezi fig. 1]. Astfel, ele ar trebui să se organizeze într-un mod oarecare. 16 este un număr par și divizat în jumătate se obțin două părți a câte 8 povestiri. Să aranjăm în două linii numerele de ordine ale acestor două părți. Prima linie va conține numerele de ordine de la 1 la 8, mergând de la stânga. Acum vom aranja sub această linie celelalte numere (ale povestirilor) de la 9 la 16, însă de la dreapta spre stânga. Observăm că suma fiecărei perechi de numere pe verticală este 17, numărul total al povestirilor din volum. Însă raporturile în care se află povestirile

din volum sunt multiple. Astfel, am putea diviza încă o dată perechile. Aranjându-le în alte două linii, obținem:

1	2	3	4
16	15	14	13
12	11	10	9
5	6	7	8

Trebuie să menționăm doza mare de subiectivism în încercarea de a aborda aceste raporturi.

Acum că am obținut acest desen, ne vom referi la partea conținutală a povestirilor. Din câte știm, Borges are multe motive-obsesii care se repetă în multe povestiri. Ele ar fi: tigrul, moartea, nisipul, labirintul, oglinda etc. Ceea ce am remarcat, este că în toate povestirile din volum, cu mici excepții, apare cuvântul OGLINDĂ. Reieșind din acest fapt, am amplasat câte o oglindă între narațiuni și în interiorul fiecăreia [fig. 2] încât să vedem pluralitatea raporturilor.

Astfel, pe desen se vede că, de exemplu, povestirea *Nemuritorul* se află în raport direct cu *Mortul* și cu *Omul din prag*. Dacă în primul caz e vorba de dualitatea *moarte-viață* (veșnică), în al doilea caz e vorba de unul și același motiv – eternitatea. Dar după cum am amintit, chiar de la început, aceste motive pe care le subliniem, nu sunt în mod obligatoriu unicele și principalele. Le-am evidențiat dat fiind faptul că ne ajută la dezvoltarea perspectivei. De asemenea, *Nemuritorul* se află în raport, dar de această dată indirect, cu *Cealaltă moarte* și cu *Deutsches Requiem*. Aceleași relații multiple sunt evidente și în cazul celorlalte narațiuni.

Raporturile date pot fi observate pe ambele desene care reprezintă ALEPH-ul cu cele 16 fețe/laturi ale sale [fig. 1 și 2].

Analizând multiplele raporturi și reieșind din însuși conținutul narațiunilor, am ajuns la concluzia că una dintre preocupările lui Borges este PROBLEMA DUBLULUI. Astfel, practic în marea majoritate a narațiunilor autorul argentinian ne oferă istorii paralele (*Cealaltă moarte*, *Cei doi regi și cele două labirinturi*, *Biografia lui Tadeo Isidoro Cruz*, *Istoria războinicului și a prizonierei* etc.). De asemenea, numeroase sunt narațiunile în care Borges ne spune că orice lucru în Univers are un dublu. Astfel, ALEPH-ul lui Carlos Daneri este unul fals, iar cel adevărat se află în interiorul uneia dintre coloanele de piatră ce înconjoară curtea centrală a moscsheei Amr din Cairo [1, p. 122]. Exemplele sunt numeroase. În acest sens, găsim de cuviință să cităm un fragment din *Teologii* care, după părerea noastră, exprimă foarte explicit și exhaustiv ideea dualității, a dublului:

"Influențați, poate, de monotoni, și-au imaginat că fiecare om este doi oameni și că adevăratul dintre ei este un altul, cel din cer. Și-au închipuit, de asemenea, că faptele noastre sunt un reflex invers, astfel că, dacă stăm de veghe, celălalt doarme, dacă păcătuim, celălalt este un om cast, dacă furăm, celălalt este un generos. Când murim, ne unim cu acesta și suntem asemenea lui" [1, p. 36].

Referințe bibliografice

1. Borges J.L., *Opere*, vol. 2, București, Univers, 1999.

FIGURA 1

- Titlul narațiunilor
1. Nemuritorul
 2. Mortul
 3. Teologii
 4. Istoria războinicului și a prizonierei
 5. Biografia lui Tadeo Isidoro Cruz (1829 - 1874)
 6. Emma Zunz
 7. Casa lui Asterion

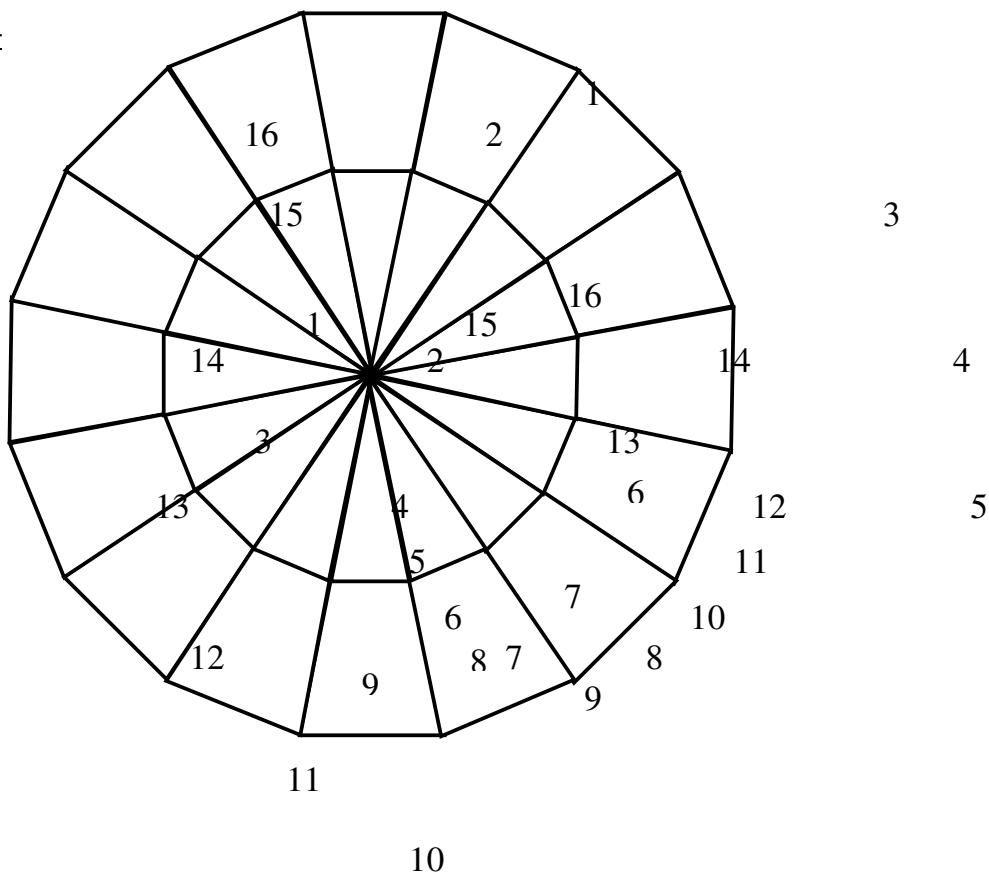
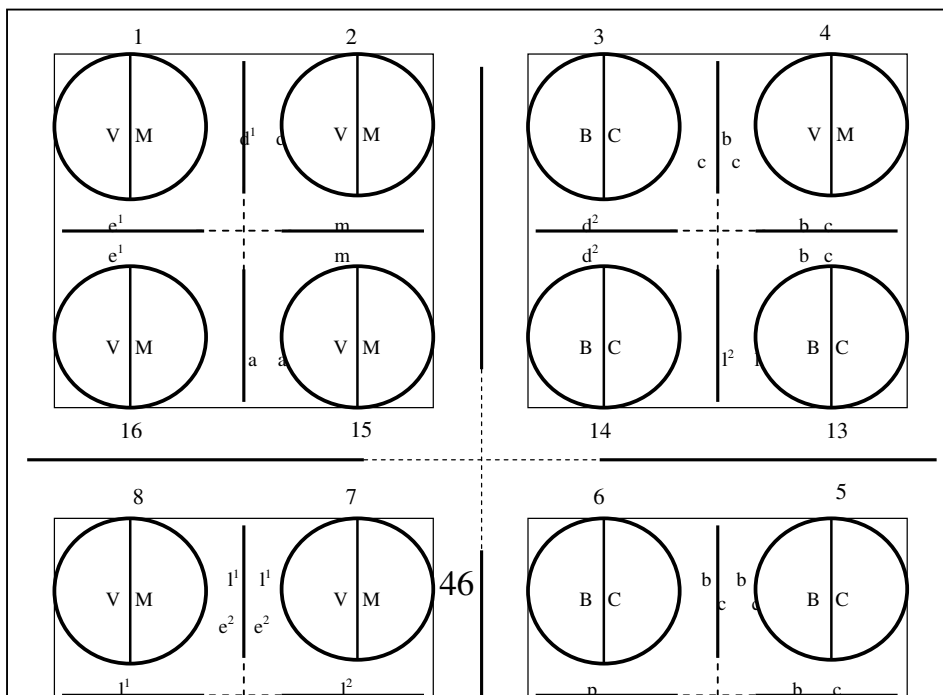


FIGURA 2

Abrevieri

V – viață
M – moarte
B, b – barbarie
C, c – civilizație
e¹ – eternitate
d¹ – destin
m – moartea
e inevitabil



Emilia Taraburcă Paradigma copil-matur în opera lui

I. Radicikov și I. Druță

În studiul *Cultură și informație* Iu.Lotman apreciază universul spiritual al copilului drept tipic pentru receptarea mitologică a lumii. Posibil acesta să fie și punctul de plecare pentru preferințele lui Iordan Radicikov (scriitor bulgar nominalizat în anul 2002 la Premiul Nobel pentru Literatură) spre investigarea așa-zisului „naivism” (ingenuitate) – concept, ce presupune filogeneza conștiinței arhetipale, sinceritatea inițială, sincretismul, naturalețea sentimentelor – imaginea despre lume a copilului, care este, de fapt, după cum consideră autorul, la chiar vârsta omenirii.

Atât la I.Radicikov, cât și la I.Druță chipul copilului încununează ierarhia valorică a existenței și, de regulă, se proiectează în funcție de principalele coordonate în evoluția concepției despre caracterul național.

Tradiția consideră casa neîmplinită, dacă nu cunoaște prezența copilului. Prozatorii moldovean și bulgar împărtășesc această convingere și în operele lor descriu familii cu copii. Lipsa acestora semnalează nedeterminarea, caracterul incomplet, întreruperea continuității. Fără copil casa nu reușește să se transforme într-un adevărat spațiu al omului.

Prin atitudinea față de copil deseori se apreciază și toți ceilalți eroi. La Radicikov finalul dramei *Coșnițele* etalează apologia copilăriei și a eternității vieții: pierdut în veșnicie, peregrinând prin spațiul cosmic Pământul-Mamă leagănă în brațe Copilul-Omenirea. Imaginea copilului drept esență generalizată despre omenire se va mai aprofunda și în alte opere radicikoviene. În nuvela *Amiază caniculară* spațiul se destramă, timpul își întrerupe ascensiunea în fața pericolului morții unui copil. Autorul adună lângă copilul prins de stânca subterană a râului în flux întreaga omenire, anatomizând-o atât în plan diacronic, punctând schematic cele mai

semnificative perioade din evoluție, din antichitate și până în prezent, cât și sincronice, evidențiind principalele grupuri sociale contemporane.

În nuvela *Amintiri despre cai* izvoarele identității naționale ale bulgarilor sunt reproduse prin imaginile simbolice ale celor doi copii care se joacă: primul, între pereții unui apartament din oraș, cu un căluț-jucărie din masă plastică (deci, confecționat la uzină, bine gândit, stilizat etc.), celălalt, pe un drum prăfuit de țară, cu un căluț-nuielușă. În viziunea autorului, acești copii au păstrat în memoria genetică principalele semne ale structurii și sensibilității neamului lor. De o parte e confortul și siguranța, de cealaltă – acțiunea și riscul, viața sedentară și cea nomadă. Raportați la originile istorice, aceștia ar fi slavii și protobulgarii, creștinii și păgânii.

La Radicikov și eroul vârstnic e același copil, dar care, sub influența anumitor factori, acum e pe cale de a pierde sau deja a pierdut majoritatea calităților sale naturale. Drept rezultat, în structura spirituală a acestuia autorul apreciază cel mai mult caracteristicile ce duc spre esențe inițiale, spre ontologia copilului. Eroii radicikovieni programatici sunt copiii maturi, personalități integre, care, în pofida invaziei civilizației, au reușit să-și păstreze viziunea tradițională, mitologică asupra lumii. Chiar dacă (în această ordine de idei) prozatorul apelează uneori și la comparații concrete, copilărescul, totuși, rezultă nu din analogii precise, ci din sensibilitatea generală a eroilor.

Dacă pentru I.Druță este valabilă maxima biblică „*La început a fost Cuvântul*”, cartea vieții lui I.Radicikov începe cu tăcerea (accent biografic: în copilărie în urma unui accident rămâne pentru un timp mut). Nu cuvântul pune începutul conștientizării sale ca personalitate, ci tăcerea și, ca urmare a acesteia, receptivitatea deosebită față de durere. Întâmplarea a determinat încă din copilărie să se simtă nu atât participant activ, real al acțiunilor, cât observator: curios, compătimitor, dar care nu a acceptat sau a pierdut direcția comună și a rămas solitar. Poate și din aceste considerente în opera sa nu se întâlnesc copii pe deplin fericiți. Mai mult decât atât, majoritatea dintre ei sunt orfani de un părinte (încă un accent autobiografic).

Eroii lui Druță, spre deosebire de cei ai lui Radicikov, de regulă, îi au pe ambii părinți, familia lor e completă sau în proces de a fi așa. În *Biserica albă* cei șase copii orfani la început își găsesc o nouă mamă în persoana Ecaterinei, iar după aceasta, prin părintele Ion, și un nou tată. Excepție este eroul colectiv „copiii”. Asemenea orfani (chiar și cu părinți vii) sunt copiii cu retard mintal din *Cervus divinus* și *Samariteanca*.

Copilăria presupune prospețimea senzațiilor, este vârsta când încă totul este inedit, autentic, fără mediatori, fără aparențe și roluri, când încă nu se caută influențe și semnificații ascunse.

Dat fiind faptul că universul copilăriei este de o excepțională importanță, în opera ambilor scriitori se intuiește un sentiment de nostalgie ce însoțește ascensiunea pe o altă treaptă a vârstei. Dar o asemenea schimbare a statutului, în fond, nu presupune ruperea definitivă a legăturilor anterioare.

Rolul notoriu al copilului îl accentuează poate și faptul că în *Povara bunătății noastre* autorul sincronizează nașterea Mântuitorului cu cea a mezinului Nuței. Se descrie timpul, când viața țăranului se apropie cel mai mult de taină, de poveste,

transformând minunea în așteptare. Sărbătoarea parcă ar diminua deosebirile dintre vârstnic și copil, transformându-se în încă o posibilitate de armonizare a diferențelor.

Totuși, spre deosebire de I.Radicikov, I.Druță acordă o mai mare atenție legăturilor dintre generații, considerând că doar prin conștientizarea tangențelor se poate realiza dialogul. Și tot scriitorul moldovean atenționează mai mult asupra unor momente sociale concrete. Opera lui I. Druță e mai aproape de legătura dintre cauză și efect, dintre semn și semnificație; aici sunt mai nuanțate accentele ce vizează legături referențiale dintre copii și maturi. Felul de a fi al copilului se include și într-un context mai larg: nu doar cel al omenirii, ci și al naturii în genere. Așa cum, spre exemplu, în natură perioadele de acțiune se alternează cu cele de repaus, așa și copilul, după o toamnă de lucru în câmp, sau la lecții nu atât gândește, cât dormitează, își revine (*Clopotnița, Daruri*).

În unele opere și I.Radicikov raportează vârsta copilăriei la cea a maturității, afirmând că cel mai în vârstă a uitat multe din câte a cunoscut în copilărie. Copilul vede ceea ce pentru vârstnic e deja ascuns. Radicikov susține că copiii de astăzi sunt ca vârstnicii de cândva, din perioada patriarhală, neafectată de inovațiile moderne; timpul când se simțea din plin și nemijlocit fiecare clipă a trecerii pe pământ. Așa, spre exemplu, astăzi doar copilul încă mai crede în existența zânelor, zmeilor și a altor ființe de acest fel, doar el mai păstrează sensibilitatea și receptivitatea de odinioară.

Societatea „matură” contemporană, spre deosebire de perioada copilăriei sale, e mai rațională și mai pragmatică, astăzi însăși „copilăria” e pe cale de dispariție. Astfel, în opera lui Radicikov vârstele omului sunt raportate la vârstele omenirii, iar diferințele dintre vârste se transformă într-un conflict dintre cele două lumi: tradițională și modernă, ultima fiind considerată superioară. În baza exemplelor simbolice autorul demonstrează aprofundarea spațiului anonim, impresional ce le desparte. În *Veghea nocturnă* autorul propune imaginea alegorică a copilului închis într-un borcan. Concentrați fanatic asupra realizării propriilor interese, vârstnicii ignoră totul ce ține de alte valori. Și de aceea oricât de tare va bate în pereții borcanului cu speranța de a fi observat și auzit, copilul oricum va rămâne singur. În societatea de consum dialogul dintre ei este întrerupt. Vârstnicii au uitat că în fundamentul lumii lor sunt zidite două talismane ale copiilor: un creionas ros de lemn – pe „acoperiș”, în vârful piscului Chomolungma, și un cârligel, care înoată în apele oceanului mondial. Primul sisține verticala, celălalt – orizontala. Unul marchează înălțimile și staticul, celălalt – adâncurile și dinamicul, dar numai în fuziunea lor rezidă caracterul ambivalent al existenței. Doar așa, consideră autorul, prin simbioza diferențelor poate renaște speranța în posibilitatea armonizării, a dialogului.

Atât pentru scriitorul bulgar, cât și pentru cel moldovean vârsta, de fapt, nu e atât diferență de ani cât de receptare a vieții. Concludent, în această ordine de idei, este chipul lui badea Cireș la I.Druță: satul deplânge moartea unui om tânăr, fără să realizeze că și el, ca toți ceilalți la aceeași vârstă biologică, demult a intrat în perioada bătrâneții.

E semnificativ faptul că și la I.Druță, și la I.Radicikov (mai accentuat) în paradigma calitativ-existențială „copil-matur-bătrân” sunt aproape copilul și bătrânul, în timp ce maturul (intermediarul în drumul de la ... spre ...), ca rezultata 1

incertitudinii poziției sale, parcă ar devia de la structura generală, fiind abia în proces de formare (sau poate deja de destrămare).

disocieri

Sergiu Pavlicencu | *O introducere critică în literatura comparată*

Această *Introducere critică în literatura comparată* a fost publicată în limba engleză încă în 1993 (1). Autoarea, Susan Bassnett, este profesoară de literatură comparată la Universitatea din Warwick și director la “Centre for British and Comparative Cultural Studies”, iar cartea reprezintă, după cum mărturisește chiar ea, rodul unor seminarii cu studenții antrenați în studiile comparatiste. Traducerea în limba italiană, la care ne vom referi în continuare (*Introduzione critica alla letteratura comparata*, Roma, Lithos editrice, 1996), a fost realizată de Franca Sinolopi și publicată în colecția de literatură comparată “Gaia”, inițiată în 1989 de către Armando Gnisci, în scopul de a le pune studenților și cercetătorilor italieni la dispoziție o serie de lucrări și de manuale în materie de comparatistică literară, în care au apărut până în prezent *Appunti per un avviamento allo studio generale e comparato della letteratura* (Roma, Carucci, 1991) și *Letteratura comparata. Storia e testi*, sub îngrijirea lui A.Gnisci și F.Sinopoli (Roma, Sovera, 1995). Traducerea și includerea cărții lui S.Bassnett în colecția italiană de literatură comparată “Gaia” vorbește de la sine despre valoarea și importanța acestei *Introduceri critice în literatura comparată*.

Cartea S.Bassnett se înscrie în mai vechile dezbateri (ce par a nu fi încă încheiate) despre “criza” literaturii comparate, inițiate prin faimoasa intervenție a lui R.Wellek la Congresul II al Asociației Internaționale de Literatură Comparată din 1958, intitulată *Criza literaturii comparate*, în care se pune problema necesității depășirii comparatismului tradițional. Spre deosebire de alte compendii de literatură comparată, devenite, într-un fel, clasice (*La litterature comparee* de Paul van Tieghem, *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* de Ulrich Weisstein, *Komparatistik. Eine Einführung* de Hugo Dyserinck sau *Comparative Literature: Method and Perspective*, ediție îngrijită de Newton P. Stallknecht și Horst Frenz, iar la noi, *Principii de literatură comparată* de Al.Dima și chiar *Introducere în literatura comparată. Teoria* de Dan Grigorescu), S.Bassnet abordează problematica disciplinei din punctul de vedere al teoriilor postcoloniale despre literatură, elaborate cu începere

din anii 60 preponderent în afara contextului istoric și ideologic eurocentric. Autoarea introduce literatura comparată într-un context de probleme istorico-ideologice ce depășește cu mult istoria specifică a disciplinei și ia în discuție formele în care literatura comparată este practică în studiile literare din afara arealului european și nordamerican.

Ediția italiană a volumului S.Bassnett include o prezentare a cărții, semnată de traducătoarea Franca Sinopoli, în care se aduc argumentele de rigoare privind oportunitatea versiunii italiene, prefața autoarei la prima ediție din 1993, urmată de o alta, la ediția italiană, o introducere și șapte capitole, iar la sfârșitul volumului - o bibliografie selectivă și un indice de nume. *Introducerea*, intitulată *Ce este azi literatura comparată?* și primul capitol *Originile literaturii comparate* conțin, de fapt, lucruri cunoscute din istoria disciplinei, însă prezentarea acestora este însoțită și de un șir de considerații privind starea literaturii comparate în unele țări orientale și din lumea a treia (postcoloniale), orientând, astfel, demersul spre problematica de bază a celor șapte capitole prin anticiparea celor mai importante teze, susținute de autoare, inclusiv prin trimiteri la lucrările unor autori din țările respective sau la autori ce se ocupă de această problematică. Vom reproduce doar titlurile capitolelor respective, ce fixează suficient de clar problemele luate în dezbatere: *Dincolo de frontierele Europei: concepte diferite despre literatura comparată*; *Cum comparăm literaturile Insulelor Britanice*; *Cum comparăm identitățile într-o lume postcolonială*; *Construirea culturilor în jurnalele de călătorie*; *Arhetipuri feminine și tematologie: cazul Genovevei*; *De la literatura comparată la studiile despre traduceri*. Pe lângă o bogată și interesantă informație pe care o oferă comparațiilor, îndeosebi în ceea ce privește teoria și practica studiilor comparatiste din afara arealului euro-american și dindr-o perspectivă postcolonială, acest volum, prin patosul demersului critic al autoarei, reprezintă și un fel de provocare pentru literatura comparată în sensul tradițional al conceptului, care și-ar fi epuizat posibilitățile, în timp ce dincolo de frontierele Europei occidentale și ale Americii de Nord se afirmă un nou tip, dinamic, de literatură comparată, amintind de începuturile comparatismului european, axat pe interesul pentru problemele culturii și identității naționale. În acest context, reținem doar o afirmație care ne vizează direct: *“Rămîne de văzut în ce măsură schimbările radicale intervenite în Europa ex-comunistă vor imprima o nouă dezvoltare studiilor comparatiste, în sintonie cu orientările urmate de națiunile postcoloniale care se ridică și se afirmă în afara Europei”* [2, p.75].

S.Bassnett consideră că, într-un anumit sens (în cel tradițional, bineînțeles), literatura comparată azi nu mai există, nu mai poate exista. Ea, însă, continuă să existe sub alte forme: *“în reexaminarea radicală a modelelor culturale occidentale, întreprinsă actualmente în multe părți ale lumii; în depășirea limitelor disciplinei prin intermediul unor noi intuiții, cu caracter metodologic, pregătite în cadrul studiilor*

feminine și al studiilor culturale; în examinarea proceselor de transfer intercultural, care se verifică în sfera studiilor despre traducere” [2, p.82].

Lucrarea reprezintă o contribuție merituosă la depășirea îndelungatei “crize” a literaturii comparate, prin conturarea unor noi domenii de cercetare, asupra cărora ar putea medita și comparatismul euroamerican, îndeosebi cel est-european, mai ales dacă avem în vedere perioada pe care o traversăm, într-un fel “postcolonială” și ea, cu numeroase probleme de cultură și de identitate națională, de multiculturalism și de transfer intercultural.

Referințe bibliografice:

- 1.Bassnett S., *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 1993.
- 2.Bassnett S., *Introduzione critica alla letteratura comparata*, Roma, Lithos editrice, 1996

Vlad Caraman

Deschideri către valori

La editura *Cartea Moldovei* a apărut recent culegerea *Deschideri către valori* (456 de pagini), cu subtitlul *Studii, Eseuri, Atitudini*, semnată de academicianul Haralambie Corbu.

Structurată în trei compartimente: *I. Valențele culturii; II. Clasicii, mereu actuali; III. Pe valurile vremii*, cartea menține discursul autorului în parametrii tridimensionali ai subtitlului.

Prima parte conține, sub formă de teze, meditații profunde asupra *culturii spirituale*. Aceasta apare cu însușiri diverse, în dependență *de loc, spațiu, mișcare*. Profilându-se mai întâi ca factor prioritar în evoluția omenirii, apare în continuare ca factor spiritual în concordanță cu statul. Ideile capitolului sunt dezvăluite apoi de câteva interviuri ale autorului, de unele luări de cuvânt la conferințele sau dezbaterile științifice internaționale la care a participat, fiecare cu data și locul desfășurării. Aceste discursuri iau în discuție problemele actuale stringente ale civilizației (*La încrucișare de drumuri, la intersecție de civilizații*), apărarea drepturilor omului, cultura păcii (*Toleranța este calea care duce spre fericire*), știința, democrația (*Sud-estul Europei și Balcanii – în dezbateri științifice*) ș.a. Ultimul articol al compartimentului *Cultura artistică și problema istorismului* elucidează statutul patrimoniului literar cultural din Republica Moldova în perioada postbelică. Acesta are la bază principiului istorismului.

În partea a doua a lucrării, *Clasicii, mereu actuali*, sunt prezentate, în concepția autorului, cele mai luminate personalități din spațiul românesc, “scrise cu litere de aur în istoria propriului neam...”. Iar problemele care sunt puse și tratate la fiecare om

ilustru apar ca inedite. Astfel, în articolul *Mihail Kogălniceanu, Harriet Beecher Stowe și romanul ei "Coliba lui Moș Toma"* este dezvăluită influența scriitoarei americane asupra lui M. Kogălniceanu și tratează unele elemente ale sclaviei în context național și universal.

De o atenție deosebită se bucură în continuare eseurile dedicate lui Vasile Alecsandri și subiectului latinătății neamului românesc. În cadrul lor se vorbește despre tipul romantismului profesat de bardul de la Mircești, despre teatrul comic al lui, aflat între ironie și grotesc, despre unele particularități și teme ale operei lui. De exemplu în *Ostașul în opera și destinul lui Vasile Alecsandri* este evocat și glorificat apărătorul pământului cu devotament față de Patrie.

Articolul *Cucoana Chirița în Chișinău* tratează altă problemă actuală, învățământul și intelectualii, printr-o paralelă dintre momentele comediei lui Vasile Alecsandri și starea de lucruri existentă în prezent în Chișinău, adică ideile din *Chirița* sunt vii și azi, și "vor continua, spre regret, să dăinuie, lăsându-și amprenta purpurie asupra întregului tezaur de valori naționale, sociale, culturale, spirituale, pe care le-am moștenit sau pe care încercăm să le modelăm, cu eforturi comune, în cotloanele conștiinței și sufletului nostru colectiv" (pag. 127).

Prin articolele despre Vasile Alecsandri se încearcă o reconsiderare a ideilor și operei scriitorului din perspectiva zilei de azi, ce s-ar putea rezuma în limbajul științific: *Actualitatea lui Vasile Alecsandri*.

O privire de ansamblu o realizează și asupra lui Alexei Mateevici în succesiunea: *Alexei Mateevici. Poetul și profetul; Alexei Mateevici în fața posterității și Ieșirea din labirint*.

Încheie epopeea clasicilor cu o analiză *in nuce* a lui G.V. Madan și opera sa, tratată atât din perspectiva timpului său, cât și de actualitate: *Cu Cheorghe V. Madan prin Basarabia de odinioară*.

Partea a treia a volumului, *Pe valurile vremii*, poartă o denumire nostalgică, fapt ce denotă un dor aparte al autorului față de cele relevate. Capitolul debutează cu o descriere minuțioasă a revistei *Viața Basarabiei*, însoțită la fine și de un *post scriptum*, în care se vorbește despre istoria elaborării și scrierii (facerii) articolului.

Pe același ton apare prezentată și o altă revistă autohtonă *O vatră de lumină: Astra Basarabeană*. Aflăm aici că revista din Basarabia descinde direct din *Astra ardeleană*. Ambele aveau drept scop principal: "apărarea drepturilor culturale și naționale ale românilor..." aflați sub asupriri străine.

Numărul foarte mare de personalități (redactori, publiciști, poeți, prozatori, esești, politicieni etc.) menționate pe parcursul prezentării acestor două reviste denotă o cercetare profundă, o documentare minuțioasă și o forță de invidiat a autorului.

Volumul trece apoi la descrierea unor personalități aparte, cu dragoste de Basarabia. Începe cu Grigore Pișculescu, cunoscut publicului sub pseudonimul Gala Galaction: *Gala Galaction și Basarabia*.

Altă abordare o face clasicului Ion Luca Caragiale și satirei sale: *Antimiticul Ion Luca Caragiale*, raportat la zilele noastre prin comedia sa *O scrisoare pierdută*.

De o cu totul altă atenție se bucură Constantin Stere și romanul său *În preajma revoluției*. În *Triumful și calvarul lui C. Stere* se face o incursiune în istoria exegezei și se încearcă să se dea un răspuns la întrebările De ce? Care e cauza? Cine e vinovatul? de situația, cu titlul generic *Cazul Stere*, în care a ajuns basarabeanul.

În articolul *Constantin Stere: În preajma revoluției. Între roman și memorii* se verifică prin probe problema autenticității romanului-fluviu. Între memorii și roman Haralambie Corbu dă prioritate romanului. În același sens este conturată teza *O paralelă: Constantin Stere și Liviu Rebreanu*, în care mai sunt prezentate și influențele reciproce care le-au avut aceste două “personalități de excepție ale culturii și gândirii române”.

Cu totul inedite apar articolele despre *Un alt “singur împotriva tuturor”*: Paul Goma. Aici și în continuare aflăm păreriile lui Paul Goma vizavi de Ion Luca Caragiale și Constantin Stere. Toate prezentările de vigoare arată destinul de basarabean-tip al autorului romanului *Din calidor*.

Ultimele articole ale lucrării, în cea mai mare parte, accentuează conceptele generale de libertate, democrație, existență în sens autohton, nou. Reflecția se face prin elucidarea următoare: *Spațiul dintre Prut și Nistru în permanentă “Perestroikă” de la 1812 încoace*.

În linii generale, cartea academicianului Haralambie Corbu *Deschideri către valori* este o reconsiderare a valorilor adevărate ale neamului nostru din diverse perspective (culturală, socială, politică, literară etc.) și o prezentare a lor în actualitate. Este înmagazinarea în volum a muncii omului de știință de pe parcursul ultimului deceniu al sec. al XX-lea.

Dumitru Apetri | Gândirea pedagogică – indiciu al culturii

De curând cititorii au intrat în posesia unui nou studiu monografic consacrat gândirii pedagogice în Moldova, epoca Restructurării, semnat de Vitalie Pastuh-Cubolteanu, publicist, cercetător științific în domeniul pedagogiei, psihologiei și sociologiei (Vitalie Pastuh-Cubolteanu, *Istoria gândirii pedagogice în Moldova Epocii “Restructurării” (1985-1991)*. Monografie, Chișinău, 2003, Prag-3, 128 p.). Cartea a fost elaborată în cadrul Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă” din Chișinău, în laboratorul „Bazele tehnologiei și măiestriei pedagogice”.

Redactorul științific al volumului – Virgil Mândăcanu, profesor universitar, doctor habilitat în pedagogie, explică în precuvânt că anume Domniei sale îi aparține îndemnul de a aborda tema gândirii pedagogice din Moldova ultimei epoci sovietice și că cel mai indicat autor pentru aceasta îl consideră pe Vitalie Pastuh-Cubolteanu, colegul său de laborator.

Într-adevăr, semnatarul apariției editoriale este o persoană cu pană publicistică și cu capacități de investigație științifică: semnează numeroase articole, pentru care s-a învrednicit de câteva Premii ale revistei *Literatura și Arta*, și șase cărți: *Istoria neamului de la origine până la formarea principatelor* (1991), *Bazele orientanalizei* (1997), *Aspecte psihologice ale educației* (1998), *Pe răscrucea istoriei* (2000), *Dangăt peste iarnă* (2000), *Acolo, unde a început Europa* (2002).

Indiscutabil, gândirea pedagogică este o componentă a culturii unui popor și o temă de interes permanent, care, în cazul Republicii Moldova, nu poate fi abordată decât în strânsă legătură cu evoluția social-politică a Imperiului sovietic care s-a prăbușit nu de mult. Deși perioada studiată a finalizat prin instaurarea “cele mai rele variante de capitalism, a capitalismului sălbatic”, “studierea gândirii pedagogice în Moldova prezintă un deosebit interes” (p. 6). E o constatare care merită, credem, a fi împărtășită.

Este salutar faptul că procesul gândirii și a practicii pedagogice îi văzut global, într-o complexitate de manifestări: sociale și politico-economice, filosofice și psihologice etc. Diverși sunt factorii care determină natura nominalizatorilor manifestări. Precriza și criza pedagogiei sovietice din anii 1988-1991 sunt văzute ca fenomene legate de avansarea proceselor antipopulare din societate, iar ca o cauză a crizei sociale care a precedat instalarea capitalismului sălbatic se impune “deficiența pregătirii moral-profesionale a învățătorilor”(p. 7).

Inegale ca volum, cele trei capitole ale exegezei (*Influența factorilor socio-economici asupra formării gândirii și practicii pedagogice; Proiectarea finalităților educaționale în Moldova anilor 1985-1991; Premise în conceptualizarea gândirii pedagogice și a experienței educaționale*) formează o arhitectonică judicioasă care a permis realizarea reușită a conceptului autorului.

În primul capitol cititorul va lua cunoștință (foarte sumar spus) de factorii socio-economici care au influențat gândirea și practica pedagogică, de activitatea științifică a pedagogilor și de practica pedagogică a instituțiilor educaționale; în cel de-al doilea – de noțiunile propedeutice despre idealul educațional, scopurile și mijloacele educaționale, de orientările teoretico-praxiologice în educația din republică, de măsurile de educație ideologică, morală, estetică, cetățenească, ecologică, patriotică și premilitară, religioasă etc. Tot în acest capitol vom găsi meditații și analize privind învățământul preșcolar, relația “pedagog-discipol”, probleme docimologice și multe altele.

Cel de-al treilea capitol este axat pe depistarea și discutarea premiselor de reconceptualizare a gândirii pedagogice și a experienței educaționale. După ce evidențiază factorii selectării viitorilor pedagogi, ai pregătirii cadrelor didactice și ai perfecționării lor, Vitalie Pastuh-Cubolteanu se preocupă de problemele autoinstruirii pedagogice, managementului pedagogic, de cursurile de reciclare, atestări, rolul măiestriei pedagogice, momente ale schimbării în învățământ, de probleme nesoluționate ș.a.

Dintre particularitățile noii etape în gândirea pedagogică din Moldova după anul 1988 vom nominaliza doar patru cu intenția de a trezi curiozitatea cititorilor din rândul cadrelor didactice: 1) Recunoașterea faptului că unul din cei doi factori determinanți ai învățământului este cultura națională; 2) Orientarea spre reducerea volumului obligator al planului de învățământ (70% - studii obligatorii, 30 % - studii facultative, la alegerea elevilor); 3) Principiul: scopul educației nu constă în însușirea materiei de studii, ci “formarea, dezvoltarea și consolidarea anumitelor capacități ale elevului”; 4) Variabilitatea cursurilor de instruire, a cursurilor facultative.

Iar din cele aproape trei pagini de *Concluzii generale* vom cita doar două pe care le considerăm de o pondere constatativă deosebită: “Factorii economici, politici și sociali ai unei epoci instabile, cu schimbări imprevizibile, acutizări ale unor vechi antagonisme s-au dovedit a fi cei mai puternici factori care au determinat esența și caracterul proceselor de gândire și practică pedagogică”; “Lipsa caracterului național al învățământului a produs efecte sociale grave”.

Sunt binevenite recomandările noilor sarcini pentru istoricii gândirii pedagogice care urmează după *Concluziile generale*, precum și indicarea publicațiilor în care au fost relevate rezultatele investigației, bogata bibliografie selectivă (323 de surse) și cele 26 de texte din compartimentul *Anexe* care ilustrează pe viu temeiul mai multor constatări din interiorul investigației.

Dincolo de câteva fraze, sintagme cu anumite deficiențe stilistice, de un număr limitat de cuvinte cu sens impropriu, ortografieri incorecte și punctuație eronată, lucrarea dispune de o executare apreciabilă.

Luarea în dezbatere a unui segment de timp important din istoria gândirii pedagogice în Moldova și sprijinirea meditațiilor, constatărilor și a concluziilor pe fapte concrete sporesc credibilitatea studiului semnat de Vitalie Pastuh-Cubolteanu și creează cheazăia unei lecturi antrenante.

arca lui Noe

Petru Butuc

O formă structurală specifică de exprimare
a predicatului nominal angrenat

Actualul sistem de forme structural – gramaticale ale predicatului nominal în limba română funcționează paralel cu cel al predicatului nominal angrenat [1, p. 21-25]. Identificarea predicatului nominal angrenat nu presupune și apariția unor forme noi ale predicatului nominal sau, invers, dispariția altora în favoarea acestor noi. Atât

predicatul nominal obișnuit, cât și cel angrenat funcționează paralel, dar cu un indiciu de frecvență diferit.

Astfel, trebuie să menționăm că cele mai utilizate forme structurale ale predicatului nominal sunt cele de bază, iar formele angrenate își fac apariția numai în cazurile când sunt invocate de vorbitor, cu anumite scopuri stilistico-expressive, pentru a semnifica anumite nuanțe suplimentare de sens, cum ar fi constatarea unui calificativ al subiectului, intensitatea calificativului subiectului în propoziție și, cel mai mult, gradul superlativ sau ideea despre superlativul însușirii și stării subiectului logic și gramatical în propoziție: „Ce-i frumos, îi frumos, orice ai spune...” (Ion Creangă); „Paștele este sărbătoarea sărbătorilor” (expresie biblică); „El dimineața stă în poarta raiului și atunci este vesel, vesel și râde la toată lumea”. (P. Ispirescu)

Mai adăugăm că atât predicatul nominal angrenat, cât și predicatul nominal de bază exprimă calificativul stării și însușirii subiectului în propoziție. Predicatul nominal angrenat însă se deosebește doar prin faptul că exprimă o nuanță suplimentară de sens, imprimată de elementul angrenant.

Mijloacele principale de realizare structurală a predicatului nominal angrenat sunt de regulă repetiția, tautologia și pleonasmul. Există însă și forme structurale ale predicatului nominal angrenat oarecum specifice, deși sunt formule lingvistice firești ale limbii noastre. Invocăm în acest sens următorul predicat nominal angrenat din fraza: „Când au venit viscolele, moș Mihail de-abia a dovedit să facă tălpile, în schimb erau niște tălpi, cum nu mai văzuse satul cela până atunci: ușurele, netede și luceau, că puteai să te bărbierești, uitându-te într-însele”. (I. Druță). Unitatea subliniată „erau niște tălpi ușurele, netede” are funcția sintactică de predicat nominal angrenat în propoziția a treia: „în schimb erau niște tălpi ușurele, netede”. Factorul logico-semantic a dictat luarea în bloc predicativ a acestei unități sintactice. Subiectul gramatical și logic al acestei propoziții este subînțeles: ele, tălpile (saniei) erau niște tălpi netede, ușurele. Acest bloc sintactic conține o nuanță semantică suplimentară, în paralel cu cea predicativă de bază. Astfel, pe lângă calificativul stării și însușirii fizice a subiectului (tălpile erau netede și ușurele), predicatul respectiv mai conține și ideea de superlativ absolut [2] în raport cu calificativele altor subiecte virtuale: tălpile saniei lui moș Mihail (eroul nuvelei „Sania” de I. Druță) erau cele mai ușurele și netede față de cele mai ușurele tălpi de sanie văzute de oricare cititor al nuvelei. După părerea noastră calificativul stării și însușirii subiectului la gradul superlativ absolut susține iresponsabilitatea sintactică a acestui predicat nominal angrenat. Elementul angrenant îl constituie substantivul cu articol „niște tălpi”. A considera acest substantiv subiect logic și gramatical în propoziția dată, ar însemna, credem noi, o eronare totală, definitivă a conținutului predicativ al propoziției: „niște tălpi erau ușurele, netede”. După cum vedem informația este greșită, eronată și incompatibilă cu cea sesizată de noi din fraza inițială, nesupusă analizei transformaționale. În cazul când se consideră subiectul „niște tălpi” reiese că în propoziție este vorba de niște tălpi de sanie străine și nu de tălpile saniei, actualizate de autorul Ion Druță în nuvelă.

Această formulă lingvistică este foarte frecventă în limba română, mai cu seamă în stilul colocvial al limbii. De aceea auzim nu de puține ori astfel de aprecieri ale calificativului stării și însușirii: Copiii noștri sunt niște copii cuminți; Anul acesta grădina noastră-i o grădină frumoasă; Universitatea de Stat din Moldova este o universitate mare etc.

Atare mijloace lingvistice de caracterizare sunt întâlnite și în limba literară, cultă: „Țările Europei Occidentale sunt niște țări bogate și cu o cultură înaltă”. (rev. „Săptămâna”)

Prin urmare, unitățile alcătuite dintr-un verb copulativ (alteori semicopulativ: studenți noștri sunt niște studenți harnici și cuminiți) și un substantiv cu articol substantival nehotărât, prin care se reia substantivul din funcție de subiect logic și gramatical, plus numele predicativ (de cele mai multe ori numele predicative sunt prezente câte două sau mai multe) au, după părerea noastră, certe valori sintactice de predicate nominale angrenate.

În concluzie remarcăm că predicatul nominal angrenat în limba română se realizează prin aceeași structură gramaticală a predicatului nominal de bază. Pentru predicatul nominal angrenat e specific prezența elementului angrenant, care-i atribuie semnificații suplimentare. Existența predicatului nominal angrenat confirmă faptul că predicatul nominal în limba română poate avea o varietate mare de forme structurale. Aceasta se datorează, mai întâi, prezenței unui șir de însușiri comune ale predicatului nominal de bază. E vorba de exprimarea separată a semnificației substanțiale și a acelei gramaticale, de prezența obligatorie a verbului de relație (copulativ sau semicopulativ) și a numelui predicativ al acestei părți de propoziție [3, p. 99-105, p. 123-131]. Aceste trăsături distinctive care caracterizează întregul diapazon structural-funcțional al predicatului nominal în limba română sunt prezente și în unitatea sintactică mai sus analizată „tălpile saniei erau niște tălpi ușurele, netede...”, care are vădită funcție de predicat nominal angrenat în limba română.

Referințe bibliografice:

1. Vezi: Petru Butuc, *Considerații despre predicatul nominal angrenat*, în rev.: *Limba Română*, nr.1, Chișinău, 1993.
2. Vezi: Ion Melniciuc, *Superlativul în limba moldovenească*, Chișinău, Știința, 1981.
3. Vezi: *Gramatica limbii române*, Editura Academiei..., Vol. al II-lea, București, 1966; *Limba moldovenească literară contemporană. Sintaxa*, Sub redacția prof. A. Ciobanu, Chișinău, 1987.

oceanul întors

Elena Cartaleanu | Cronicile de curte din secolul XVI: protagoniști și eroi

În istoria cronografiei moldovenești, Macarie, Eftimie și Azarie apar, tradițional, în triada indivizibilă a “cronicilor de limbă slavonă din secolul XVI.” Nu vom discuta pe cine au proslăvit și pe cine au ponegrit cronicarii, motivați întru scriere de “comanda socială,” după expresia lui Eugen Russev, a unor monarhi anume. Ne interesează viziunea lor asupra universului — a ordinii în lume — și categoriile de puteri superioare în viziunea fiecăruia. Vom vedea cât de diferite erau criteriile lor.

Ce consemnează, în general, o cronică? Evenimentele care, după autor, sunt semnificative și demne de a fi înscrise (v. scumpetea materialelor de scris!), întru învățătura generațiilor viitoare. Se merită notat nivelul de informare a scriitorului și expectanțele sale față de interesele eventualilor cititori. Autorul consemnează fapte deosebite din viața cotidiană a țării — negreșit remarcate de o masă largă a populației — deci accesibile tuturor: în special manifestări extraordinare ale naturii (a fost cutremur, a nins în luna iulie, a fost secetă, au năvălit lăcustele, a bătut grindina). E.g. la Azarie: “(1556) Atunci a fost în țară o iarnă aspră și ger și vânturi rele și aspre.” Probabil, acestea vor fi fost reținute și de memoria colectivă, pentru o vreme — dar nu pot fi trecute cu vederea într-o cronică oficială. Comentariile cronicarului se reduc de obicei la acceptarea tragismului și la scurte pasaje cu conținut teologic.

Un alt strat de informație expusă ține de evenimente politice, și aici cronicarul se poate dovedi mai informat decât masa covârșitoare a populației contemporane cu el. Astfel, Macarie relatează câte ceva despre politica externă a Imperiului Otoman în vremea domniei sultanului Selim, motivându-și candid intenția: “Am socotit că este drept să povestim puțin celor care ascultă cu dragoste despre domniile din afară.” A se nota verbul “ascultă”, referit la auditoriul cronicii, precum și pluralul: adresarea individuală *iubite cetitoriule* va veni mai târziu. Datele furnizate de Macarie țin de larga politică internațională și dovedesc accesul autorului la informațiile respective. Chiar dacă presupunem printre cititorii lui Macarie numai persoane instruite, care rareori în secolul XVI puteau fi oameni de rând, oricum bănuim că nu fiecare dintre dâșii cunoștea momente atât de concrete ca numele regiunii ungare prădate de turci în anul 1522 (“În urmă singuri cei din Belgrad s-au predat turcilor și l-au luat, precum și multe alte cetăți și au prădat și țara Sremului și s-au întors înapoi și au luat moaștele preacuvioasei maicii noastre Paraschiva de la Belgrad și le-au dus în cetatea lui Constantin.”).

Cât privește politica internă a Moldovei, locuitorii țării, deși informați *despre* și, într-o măsură mai mare sau mai mică, direct implicați *în* acțiunile militare, nu puteau cunoaște întotdeauna împotriva cui se luptă la nivel de stat și din ce motive — date suplinite de cronicar. Uneori cauza războiului este transparentă: “În anul 7039, luna august, s-a întâmplat că domnul Petru voievod, aruncându-și privirile peste tot, a trimis cu rugămintă la craiul leșesc ca să-i deie înapoi moșia lui părintească, care fusese smulsă în vremea domnilor care au fost înainte. El însă în nici un chip nu a primit, deci Petru voievod a hotărât să-și ieie aceasta cu război.”(Macarie) Alteori cronograful, față de biserică, găsește explicații oculte pentru evenimentele nefaste: “...au venit o mulțime de tătari de la Perecop și au năvălit deodată și fără veste asupra Țării Moldovei și au prădat, luând mulțime de pradă fără număr, oameni și vite de la Nistru și până la Prut toată valea Prutului și a Jijiei, de la Ghigheci până la Hotin și toate vitele de la câmp și s-au întors în pace, împlinind mânia lui Dumnezeu.”

De vreme ce Macarie nu consemnează majoritatea evenimentelor pe măsura desfășurării lor, ci își compilează cronică *post factum*, sunt deosebit de interesante momentele de analiză și concluziile trase în consecință. Macarie este cleric, și încă unul de rang înalt — egumen al mănăstirii Neamțului, episcop de Roman. Bănuim că,

scris fiind de un călugăr de rând într-o mănăstire îndepărtată de lume, letopisețului i-ar fi lipsit multe date prețioase, la care Macarie a avut acces.

Măsurile drastice ale suveranilor sau ale altor forțe cărmuitoare, îndreptate împotriva bisericii, sunt resimțite de clericii istoriografi ca jigniri personale. Eftimie se indignează:

“Iliaș, care se numea și Mehmet, nu a putut să rabde mai mult, ci și-a vărsat tot veninul ascuns înăuntrul inimii sale fățarnice și a scris pe toți boierii mari și mici la birul cel mare, și tot sfatul, dar și vătafilor toți în toată țara de la cei dintâi până la cei din urmă le-a poruncit să deie și mitropolitului și episcopilor, a scris încă și toate mănăstirile care sunt în Moldovlahia la haraciul cel mare și câți popi și diaconi sunt în granițele moldovenești. Și ce să spunem multe, toate cele creștinești și bisericești erau în mare turburare. (...) Și pe preasfințitul și curata căpetenie a preoților și învățător al Moldovei, kir Macarie episcop de Roman, l-a alungat din scaun pe nedrept și fără sbor și fără pravilă.”

Evident, generozitatea și respectul față de biserică sunt, în ochii cronicarilor clerici, dovezi ale celor mai pozitive sentimente creștine. Prin urmare, cei mai virtuoși monarhi sunt aceia care onorează prelații și construiesc lăcașuri sfinte. Eftimie, descriind comportamentul inițial pozitiv al lui Ștefan cel Tânăr, menționează, printre alte merite, și onorarea bisericilor: “Și acesta la început s-a arătat bun și iubitor de Dumnezeu și mângâia pe toți și dăruia bisericilor și se purta foarte creștinește, dădea cinste arhierilor și preoților și călugărilor, cum se cuvine să facă un domn binecinstitor.”

Paralel cu suveranul acționează nobilimea. Menirea acesteia în paginile cronicilor este uneori de a apărea ca personaj colectiv — acompaniament și fundal pentru faptele și imaginea monarhului: “Boierii deci, dacă au văzut atâta rău, o mare spaimă i-a cuprins pe toți și au început să fugă în Țara Leșească și s-au făcut pribegi.”(Eftimie) sau “Boierii însă și cu ceilalți ostași s-au întors la ale sale.”(Eftimie) Alteori, nobilii se separă în “fideli” și “infideli” — categoria de clasificare rămâne la discreția autorului. Astfel, “sfatul boieresc”, care l-a omorât “în chip rușinos și fără nici o milă” pe Ștefan cel Tânăr la Țuțora, apare ca instrument al justiției divine — “l-a încercat mânia cea dreaptă a lui Dumnezeu.”(Eftimie) Și la venirea lui Alexandru “boierii moldoveni și locuitorii, dacă au auzit, au alergat către dânsul și au primit cu strălucire pe Alexandru și i s-au închinat.” (Eftimie) Probabil, contemporanii evenimentelor descrise ar fi fost în stare să restabilească, în caz de necesitate, componența sfatului boieresc de pe vremea lui Ștefan cel Tânăr sau numele boierilor care îl întâmpinaseră pe Alexandru cu deosebit entuziasm. Pentru Eftimie însă, pesemne, este important să arate, în opoziția *toți* vs *unii*, cât de mulți — nenumărați — fură aceia care l-au acceptat pe Alexandru și cât de puțini membri număra opoziția. De aceea rebelii sunt nominalizați cu titluri cu tot: “Dar Gavril mare vornic și cu Sturza hatman și cei puțini ce erau cu ei într-un cuget n-au socotit întru nimic jurămintele și făgăduințele pe care mai înainte le trimiseseră și le întăriseră prin scrisori și dăduseră credință pribegilor, ci și-au pus domn la șipote pe nenorocitul Joldea.” A se remarca: Joldea nu este numit nici trădător, nici necredincios, ci pur și simplu *nenorocit* (ca un om căruia i se tăiase nasul pentru a-l înlătura de la tron și i se

mai luase și logodnica, măsuri drastice omise de loialul Eftimie, dar descrise ulterior de Grigore Ureche și prezentate artistic de Constantin Negruzzi).

La fel procedează și Azarie: “Dumnezeu, care vede toate cele ascunse ale oamenilor, cu judecățile pe care El singur le știe, a descoperit acest sfat unor boieri mari din sfatul domnesc și au urzit în acest chip împotriva lui Despot.” Contemporanii, care urmăriseră evenimentele îndeaproape, trebuia să fi știut bine care anume boieri fuseseră implicați în complot. Cronicarul se limitează la un singur nume, pe care nu poate să nu-l menționeze — Tomșa, cel ce va și pretinde ulterior domnia (“un om oarecare între boieri, frumos la înfățișare, viteaz, cu mâini puternice, cu piept tare, cu inimă îndrăzneată.”).

Universul unui om medieval îl reprezenta, în primul rând, țara sa, cu monarhul drept centru. La o scară mai largă, un alt centru, al unui univers mai mare, era împăratul. Pentru Moldova secolului XVI, chipul sultanului de la Constantinopol avea o încărcătură semiotică plurivalentă: împăratul este entitatea legală superioară domnitorului, un *cineva* îndepărtat, care întărește sau respinge candidaturile de voievozi, cere bani, armate și servicii, dar și le oferă, în anumite circumstanțe; împăratul poate veni să pedepsească vasalul răzvrătit, dar servește și de mediator al conflictelor. Atitudinea celor trei scriitori față de sultan diferă radical — de fapt, reprezintă trei poziții posibile vs acesta.

Adjectivele alese de Macarie pentru sultanul turc sunt elocvente pentru a ilustra atitudinea cronicarului: “marele împărat al turcilor cel trufaș”, “s-a îndurat și împăratul varvar”, “sufletul barbar fără de nădejde” și chiar “împăratul de trei ori blestemat, Suliimen.” Împăratul se învrednicește de considerație numai atunci când îl apreciază pe Petru Rareș — patronul autorului: “marele singur stăpânitor”. În rest, în centrul evenimentelor descrise se află domnitorii din țară, sultanul fiind o forță externă care uneori participă la evenimente, dar numai cu roluri episodice.

Spre deosebire de Macarie, Eftimie realizează rolul politic al împăratului în destinul Moldovei și, în fond, este mai aproape de situația de pe teren. Din start, cronicarul demonstrează o doză de respect față de sultan: “...și l-a trimis la marele împărat al turcilor, Suliimen”. Rolul de suveran superior, atribuit sultanului, este limpede reflectat în următorul pasaj, care descrie venirea la putere a lui Alexandru (Lăpușneanul): “...a auzit și marele singur stăpânitor împăratul turcesc Suliimen despre bunătatea moravurilor lui (lui Alexandru — n. n.), despre mintea lui cea deșteaptă și că are obiceiuri domnești și înțelepciune și virtute și toate cele care sunt spre laudă și a trimis pe unul dintre dregătorii săi turci la Alexandru voievod și un schiptru minunat și cu mare cinste i-a întărit și i-a așezat domnia și l-a cinstit cu daruri împărătești și a așezat pace trainică.” Din imaginea perfectă a lui Alexandru nu puteau lipsi binefacerile deosebit de prețioase în ochii episcopului: “...a făcut mare cinste bisericii din țara Moldovei și cinstitelor mănăstiri.”

Deși Azarie se declară (și, în mare parte, se și dovedește) un fidel discipol al lui Macarie, din anumite considerente nu preia atitudinea militantă a modelului său față de Constantinopol. Pe paginile letopisețului său sultanul este unul dintre figuranții principali, care nu lipsește din evenimentele semnificative. În trista ocazie a detronării lui Alexandru de către Despot, împăratul apare ca ultimul resort de

speranță: “Și, ca un om înțelept, s-a gândit cu mintea pătrunzătoare la cele care i-ar fi de folos și și-a întors fața în grabă spre cetatea împărătească.” Și nu a fost vina împăratului că domnitorului surghiunit nu i s-a făcut dreptate, ci sftnicii corupți au împiedicat mersul justiției: “Dar Despot, luându-i înainte, trimisese și cu daruri, precum și câștigase cu făgăduieli pe dregătorii și pe ostașii împăratului, care au fost orbiți de mită și s-a trimis din partea împăratului stăpânirea steagului lui Despot, care și-a schimbat numele în Ioan.” Nu împăratul însuși a fost mituit, și acest impersonal “s-a trimis din partea” sugerează că — precum credea sau spera Azarie — capul imperiului nu fusese implicat cu bună-știință într-o asemenea nedreptate. Poate că această convingere — credința într-un împărat bun și drept — constituia axa necesară pentru a susține universul cronicarilor. Autoritatea diriguitoare a împăratului (cărui nici o dată nu i se omite calificativul “marele”) nu se discută: “...din porunca marelui împărat al turcilor Alexandru voievod a pornit întâiul război împotriva muntenilor și el însuși a intrat în granițele lor (...).”(Eftimie) El este și instanța superioară de judecată: “În cele din urmă însuși Dumitrașco a fost prins și mulți dintre cei ce erau cu dânsul au fost prinși vii și au fost trimiși legați la cetatea împărătească, *la singur stăpânitorul Suliimen*.”(Azarie)

Oricât de perfect ar fi domnitorul, poziția sa este prea șubredă pentru a-i permite să reprezinte punctul de stabilitate în țară. Împăratul, de regulă invizibil și de aceea lesne idealizabil, un chip abstract, o instanță superioară, reprezintă în schimb siguranța. La urma urmei, domnitorii erau cât se poate de umani, palpabili; negreșit, tustrei cronicarii comunicaseră cel puțin cu domnitorii respectivi care le-au comandat letopisețele. *Hodie mihi, cras tibi* este o frază potrivită pentru a descrie circulația din jurul tronului Moldovei în cea mai mare parte a istoriei sale.

Moldova n-a avut aristocrație ereditară ca atare, în înțelesul în care aceasta a existat în Europa de Vest și Centrală. Au existat familii capabile să-și traseze originea destul de departe în timp, și către oameni puternici, dar în general funcția deținută decidea greutatea boierului în politică etc., și acestea (funcțiile) se schimbau cu fiecare voievod nou. În plus (sau de aceea?), Moldova n-a avut nici monarhie ereditară în tot sensul cuvântului. Fiul mai mare al voievodului era, în mod normal, văzut drept moștenitor al tronului, cât timp domnea tatăl său, însă nimic nu garanta că anume el va deveni succesorul *de facto*. Mai ales dacă domnitorul era înlăturat, nu pleca din cauze naturale. În ascensiunea prințului spre tron, faptul că el fusese moștenitorul putea acționa atât în favoarea, cât și în detrimentul său.

Restabilirea în drepturi a lui Alexandru are loc anume datorită sultanului: “Dacă a auzit marele singur stăpânitor al turcilor de acestea, despre răskoalele, turburările și neorânduiriile din Moldova, atunci și-a adus aminte și de Alexandru, care era în surghiun, și îndată a poruncit de l-au chemat la dânsul.” A se observa că Azarie îi primește intervenția ca pe un act de rigoare, fiind departe de a contesta dreptul sultanului de a face ordine în Moldova. Următoarea descriere, vădit idealizată, ilustrează totuși ideea cronicarului despre ordinea corectă în lume. Binele — întruchipat, în cazul de față, de fostul domnitor, nedreptățit — învinge răul, prin mijlocirea instanței superioare. În basme acest rol este, de regulă, interpretat de Sfânta Duminică sau de vreun bătrân înțelept. În universul călugărului Azarie,

dreptate face un împărat coborât parcă din povești: “A privit la dânsul cu ochi prea blânzi și milostivi. “O, voievozule, i-a zis, am înțeles că ai fost ponegrit pe nedrept, acum îți încredințez stăpânirea steagului, cinstea demnității de mai înainte; fii judecător drept și milostiv către cei săraci.”

Imaginea aproape supranaturală a sultanului este sprijinită de “pedeapsa” acestuia pentru Tomșa, care insista să rămână pe tron, nesancționat: “Auzind acesta, el a făcut un semn numai tătarilor feroși cu chip de fiară și au năvălit asupra Moldovei ca niște câini turbați și, apucând o mulțime de pradă, oameni și vite, au ars țara și s-au întors cu pace la ale sale.” Îl și vedem și pe vrăjitorul de care ascultă fiarele și ființele supranaturale. Azarie nu îi condamnă nici pe împărat, nici pe tătari pentru devastarea Moldovei. Scopul scuză mijloacele? În fine, cronicarul se întrece pe sine însuși, descriind sfârșitul lui Tomșa: “Și a fugit în Țara Leșească și a luat cu dânsul toate comorile domnești, crezând că va scăpa din mâinile *atotputernice*, din care nu se poate scăpa. Dar nu a putut: acolo l-a ajuns solul împăratului Suliimen și i s-a luat viața în cetatea Lioviului, precum și sfetnicilor care erau cu dânsul.” Cât de sus trebuie să stea, în ierarhia personală a unui călugăr ortodox din Moldova, sultanul turcesc, pentru a ajunge să fie numit *atotputernic*...

Un ultim exemplu de mitologizare a împăratului (către acel moment, Suleiman fusese înlocuit de fiul său Selim, dar în ochii lui Azarie imaginea suveranului nu se schimbă) este reacția sultanului la acțiunile lui Ioan voievod: “Când a auzit acestea, împăratul a răcnit aprig ca un leu în cetatea împărătească și a trimis la căpeteniile limbilor dinprejur care se aflau sub dânsul și a ridicat toată oștirea agarenilor cei stropiți cu aur și cu mintea trufașă, pe cai împodobiți cu aur și cu arme ascuțite. La aceștia s-au adăugat și pâlcurile tătarilor cu chip de fiară și cu inimă sălbatică (...).”

Tocmai la finele cronicii cititorul află originea acestei poziții adulatoare față de scaunul împărăției. Azarie îl citează pe protectorul său, Ioan Golăi, de învățătura căruia nu ascultase voievodul Ioan și de aceea pierise într-un mod înfricoșător: “Deci dintre amândouă alegeți pe cea mai bună! Sau pleacă-ți capul în fața împăratului, sau pleacă și du-te în țări străine, dar cu turcii nu te apuca de luptă.”, căci “turcii au cuprins lumea întreagă și sunt puternici și îmbătați de slavă și cu chip îngâmfat și nu se vor opri până ce nu vor răzbuna rușinea ce li s-a adus de cei îndrăzneți.”

Universul cronicilor de curte ale lui Macarie, Eftimie și Azarie se constituia din mai multe straturi de factori de decizie: boierimea, domnitorul și, în fine, împăratul — și Dumnezeu. Ocazional, boierii sau voievodul acționau ca instrumente ale divinității. Nu și împăratul, independent, superior și quasi fabulos. Această ierarhie, limpede reflectată în opera istoriografică a celor trei, nu mai apare în letopisețele neoficiale din secolul XVII.

Referințe bibliografice:

-
1. O ultimă și foarte argumentată ediție a *Leyendas*, cu un studiu introductiv de Russell P. Sebold și o analiză literară de Juan Estruch Tobella, a apărut la Barcelona: Bécquer Gustavo Adolfo, *Leyendas*. Barcelona, 1994, - 360 pag.
 2. Lloréns. *El romanticismo español*. 2-a ed., M., 1989.
 3. Spania anual este vizitată de peste 60 mln. de turiști.
 4. Lloréns, 1989.
 5. Ibidem, 1989.
 6. Pagear, 1990.
 7. Zavala I. *La poesía romántica. Bécquer y Rosalía* // Fr. Rico. *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*. Vol. V. Barcelona, 1982.
 8. Estruch, 1994.
 9. Relevant este faptul că în sec. al XX-lea aceleași modalități le va folosi G.García Márquez (n.1928) în roman (*Cien años de soledad*, 1967), J.Luis Borges (1899-1986), devenit unul dintre corifeii ai prozei scurte contemporane; Julio Cortázar (1914-1984) în *Sfârșitul jocului* (1956).
 10. Zavala, 1982.
 11. Benítez R. *Bécquer tradicionalista*. Madrid, 1971.
 12. Ortega y Gasset J. *Idei și credințe*. București, 1999.
 13. Ortega y Gasset J. *Tema vremii noastre*. București, 1997.
 14. Ibidem.
 15. Căzul e similar în receptarea critică a operei eminesciene, heiniene, baudelairiene.
 16. Díaz J.P. El ambiente prebecqueriano // Fr.Rico. Vol. V, 1982.
 17. Prin filogenie înțelegem capacitatea de a examina un text la jonctura dintre științe (exegeză, filozofie, geometrie, simbologie, hermeneutică, lingvistică, poetică ș.a.)
 18. Cf. investigațiile exegetice de ultimă oră (R. Montesinos, Russel P. Sebold, Joan Estruch ș.a.).
