

SUMAR

EDITORIAL

ALIONA GRATI „Viață gândită, viață trăită, viață durută, viață visată...” 3

VLADIMIR BEȘLEAGĂ – 80 DE ANI

ALEXANDRU BURLACU Vladimir Beșleagă *par lui-même* 6

ANDREI ȚURCANU „Drumul Damascului” în scrisul lui Vladimir Beșleagă 25

ADRIAN DINU RACHIERU Vladimir Beșleagă – vocea interioară 29

ALIONA GRATI *Zbor frânt*: modelul narativ al sinelui 33

LIDIA PIRCĂ Geometria interioară a personajului în romanul *Zbor frânt* 41

EMILIAN GALAICU-PĂUN Poetul „cărților nescrise” 44

NINA CORCINSCHI Vladimir Beșleagă prin *Ochii Steliane* 50

GRIGORE CHIPER Realism și potențialitate realistă în proza lui Vladimir Beșleagă 57

DIANA VRABIE Epopeea eului diaristic (*Jurnal* 1986-1988) 62

LILIA MARDARI Meditații pe marginea timpului 67

TEORIE LITERARĂ

ALEXANDRU MATEI Ideologia estetică și valoarea literaturii 70

FLORINA CODREANU Sfârșitul reprezentării și reprezentarea sfârșitului 79

POETICĂ

ELENA UNGUREANU Hipertextul: ...text în text în text în... 87

PROCESUL LITERAR CONTEMPORAN

IGOR URSENCO Ștefan Bolea, un „terorist” cultural upgradat în liga umaniștilor 102

LITERATURA COMPARATĂ

ECATERINA CRECICOVSCHI Tetralogia maelowiană în contextul experimentului conradian cu tehnica narativă 111

OPINII

MIHAI CIMPOI	Eminescu și Caragiale: tentația Centrului existențial	116
ANDREU ȚURCANU	Theodor Codreanu: polemici cu miză majoră	119
IOAN DERȘIDAN	Teza de doctorat a lui Horia Petra-Petrescu despre Ion Luca Caragiale (Leipzig, 1910)	130
FELIX NICOLAU	Forța de a nu avea	145

CRONICĂ

TATIANA BOTNARU	Nina Corcinschi în dialog cu <i>limbajele</i> lui Nicolae Dabija	149
ALIONA GRATI	Acorduri poetice în melodia debutului	153
NINA CORCINSCHI	Grigore Chiper și poezia post- <i>delete</i>	156

ALIONA GRATI
Institutul de Filologie

„VIAȚĂ GÂNDITĂ, VIAȚĂ TRĂITĂ,
VIAȚĂ DURUTĂ, VIAȚĂ VISATĂ...”

Abstract

Concerning literary creation as a way of being, loving art as a difficult occupation, winning the stubbornness of the sentence, Vladimir Beșleaga presents himself even today, at his age of 80, as an exemplary writer. His fame is due to the way he changes his writing into litmus paper of drama and search for community mutilated from the point of view of identity. His creation depicts and tells life as it is "meditated", "lived", "hurt", "dreamed", passing the examination of modernity not only through poetic and narrative techniques, but, firstly, because it expresses, through simultaneous perception, the depths of the being, of a Romanian being.

Keywords: exemplary writer, drama of community, identity, tells life.

Concepând scrisul ca *modus vivendi*, iubind o artă grea ca meserie, învingând îndărătnicia frazei, Vladimir Beșleagă ni se arată și azi, la cei 80 de ani ai săi, un scriitor exemplar. Faima Domniei sale în orizontul literaturii române din Republica Moldova se datorează felului în care și-a transformat scriitura în hârtie de turnesol a dramelor și căutărilor unei comunități marginalizate și traumatizate istoric. Autorul *Zbor-ului frânt* nu se lasă învins de tăvălugul deznaționalizării, dezindividualizării, dezumanizării și alte dez-uri care se mai țin scai până și astăzi de românii din această parte a Prutului, întreținând de-a lungul vieții un sentiment al libertății interioare și al libertății intelectuale.

Creația lui Vladimir Beșleagă susține proba modernității nu numai prin tehnicile poetice și narative, ci, în primul rând, pentru că exprimă într-o proiecție simultană „anevoioasa cale a cunoașterii de sine”, adâncurile ființei. Aceste repere sigure pentru opera sa îl ajută să meargă pe contrasens și să-și păstreze echilibrul atât în vria ideologică

a „obsedantului deceniu”, cât și în dezmățul umbrelor acestuia de după cotitura istorică a anilor '90. Scriitorul ignoră gesturile slăvirii „omului nou”, demontează pas cu pas edificiul faraonic și găunos al „academismului socialist”, descoperă cuvântului întremător și creează canale de comunicare, osmotice, cu scriitorii români ai perioadei interbelice și, implicit, cu cei occidentali. După evenimentele anilor '80 se angajează să spună „adevărul despre lumea care a fost și viața ce-am trăit”, combătând cu o impresionantă suplețe intelectuală, dar și cu știuta-i autoritate magistrală, diletantismul guvernanților și racilele de mentalitate sovietică în interviuri și discursuri rostite în cadrul întrunirilor culturale.

„Cartea” lui Vladimir Beșleagă este una a vieții „gândite”, „trăite”, „durute” și „visate”, una care dă forme experiențelor de rezistență în secolul regimurilor totalitare și al masacrelor literare. Romanele vor dezvălui simetriei tematice și relații încifrate ale destinului scriitorului care este cea a unei generații confruntate cu îngrădirile de tot felul. Astăzi, mai multe afirmații și imagini trebuie relecturate în contextul jocului cu cenzura vigilentă (Alexandru Burlacu). Nu întâmplător romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* a văzut lumina abia după 18 ani. Remarcabila frază lungă și torsionată – elementul principal în blazonul scrisului lui Vladimir Beșleagă – constituie și mărturia unei gândiri potrivnice, care te cucerește nu prin înlăturarea simplă a ideologiei sovietice, ci prin lenta lor metabolizare, diluare în ezitări, combateri lăuntrice și tendințe divergente. Ghidată de travaliul explorator, această gândire deconstruiește și reconstruiește continuu pe mai multe nivele tematice, spațializându-se în polifonia vocilor.

Vladimir Beșleagă este un adevărat „ales”, scrisul său cunoscând un „drum al Damascului” care îl abate de la traiectoria naivității experimentelor de început și îl orientează spre „realitatea originară”, oportună creației autentice. Momentul coincide cu nașterea romanului *Zbor frânt*, apărut ca o slobozire a sentimentelor acumulate, a durerilor tensionate de sub „sub lespedeza grea a rațiunii” (Andrei Țurcanu). Ascultându-și „fluizii secreți” ai vocii interioare, scriitorul, spre deosebire de zelatorii realismului socialist, s-a simțit un om liber, imun la „semnele răioase ale timpului” (Adrian Dinu Rachieru). Dacă la prima lectură faptul nu e atât de evident, la o a doua romanul *Zbor frânt* se profilează inevitabil ca un protest împotriva desfigurării identitare și morale. Scufundarea în apa Nistrului este echivalentă cu scufundarea în adâncimea propriului eu, o alunecare neconținută spre interiorizare, în care este vie imaginea bunelului reiterând mitul lui Moise, iar focul din final este un simbol al purificării, al regăsirii echilibrului suspendat între cele două maluri ale râului (Lidia Pircă).

O altă marca a scrisului lui Vladimir Beșleagă, fie că e vorba de proza de mari sau de mici dimensiuni, fie că de jurnal sau poezie este personajul/ eul liric/ diaristul cu o geometrie interioară sofisticată, împins spre margine, acaparat totalmente de gândurile sale multiple și încurcate. Sufletul chinuit de loviturile vieții, de cruzimea realității își expune gama de gânduri și trăiri în paralel cu proza, periodic, în partituri de poezii.

Mai mult decât atât, anume poezia este cea care dă tonul personal al romancierului cu un limbaj modernizat, chiar dacă Vladimir Beșleagă rămâne încă „*Poetul «cărților nescrise»* (citește – «needitate»)” (Emilian Galaicu-Păun).

Miezul confesiunii poetice este viața și moartea; obsesia morții, supliciul vieții, chinul și bucuria creației sunt motive care circulă dintr-un poem în altul și se reiau contrapunctic, de fiecare dată nuanțate semantic și stilistic (Nina Corcinschi). Același freamăt lucid, frământat, oscilant, interogativ înregistrează discursul diaristic, jurnalul lui Vladimir Beșleagă prezentând „pasaje sufletești, imagini ale propriului eu” (Diana Vrabie). În același timp, proza scurtă din ultimii ani vădește deschidere spre scriitura ludic-postmodernă (Grigore Chiper).

Acest număr al revistei adună texte care se vor mesaje de admirație adresate scriitorului nostru eminent care pășește curajos în cel de-al nouălea deceniu. Cu înțelepciune octogenară, Vladimir Beșleagă va fi și în continuare un modelator al conștiinței noastre culturale.

ALEXANDRU BURLACU

Institutul de Filologie

VLADIMIR BEȘLEAGĂ *PAR LUI-MÈMME*

Abstract

This article approaches the problems of Vladimir Beșleagă's literary publicistics. The writer discusses the pressing issues of the transition from totalitarian society to a new society, a democratic one. Publicistics most of all is centered upon identification of national consciousness, cultural heritage and European values in the process of synchronizing with the Romanian literary phenomena. The author repeatedly refers to the problems of his own creativity; he presents his workshop, focusing on the genesis of his novels.

Keywords: literary publicistics, totalitarian society, democratic, workshop.

Vladimir Beșleagă este unul dintre puținii scriitori basarabeni care ne introduce cu generozitate în laboratorul său de creație pe calea unor confesiuni, interviuri și anchete literare, note, recenzii, eseuri, articole și studii, scrisori și consemnări de jurnal, reflecții, amintiri, medalioane și portrete, inițiind și susținând dispute sau scandalizând lumea literară cu sincerități care strică nu numai imaginea sa, dar și a mai multor confrăți de breaslă.

Metaliteratura lui Beșleagă, în bună parte autoreferențială, este atât de redutabilă, încât nu poate fi dispensată de critica despre Beșleagă, față de care scriitorul, aflat într-o interrelație strânsă cu fenomenele literare ale epocii, are ceva de explicat, de precizat și, indubitabil, de imputat *călăilor* și *birocraților* literari. E drept, aceste intervenții ale victimei uneori șochează cititorul de azi, neinițiat cu mecanismul de reprimare al sistemului torționar, dar de cele mai multe ori luminează adevăruri pe care critica, obedientă față de convențiile lumii totalitariste, le escamotează cu nevinovăție fariseică în disputele jenante, spre exemplu, despre valorile literaturii de ieri. Alteori Beșleagă, cu o *aristocratică plăcere de a displăcea*, bulversează schelăriile mirmidonilor agasați, care își ascund în recenzii interne nulitatea ori turpitudinea, îi arată cu degetul și vrea să-i rușineze, râde și se amuză, are repulsii și se răzbună pe ei, criptografiindu-i transparent în *Jurnal 1986–1988*, iar ei

tac. Văzând din care parte bate vântul, găzii și criticii impardonabili au luat apă în gură sau își redactează memoriile. Ciudat lucru, jurnalul lui Beșleagă e o operă de colportaj, de insinuare, de calomniere? Se pare: critica a devenit atât de simandicoasă, încât n-are timp pentru fleacuri și nimicuri literare. Oricum, de la '90 încoace scriitorul (de altfel, unul dintre foarte puținii care a scris și pentru sertar) depune mărturii distrugătoare despre cenzura în totalitarism, „o absență omniprezentă”, despre rezistența prin cultură.

Într-un interviu cu Leo Butnaru (*A refuza și a rezista este ceva ce ține de vocație*, decembrie 1993 – martie 1994) aflăm că opera cea mai izbutită, cum afirmă V. Beșleagă „...în ultimă instanță, în varianta în care a fost scrisă și în care am redactat-o recent, este *Zbor frânt*”. Argumentul prim în viziunea prozatorului e că „... această carte s-a născut dintr-o mare durere, fără ca eu ulterior să-mi pot explica totuși cum a apărut ea. Uite, nu știu. Încerc să rememorez, să fac traseul plăsmuirii ei, și nu reușesc... Este o carte de imaginație. Nu este o narațiune autobiografică”, iar despre al doilea roman în ordinea publicării constată: „O proză autobiografică și chinuită, și necăjită, și deformată, în mare parte, dar cu foarte multe adevăruri, dar și cu multe semiadevăruri și neadevăruri este romanul *Acasă*, pe care acuma tocmai îl refac, îl revăd, restabilind ceea ce a fost cândva omis. Dar nu vreau să schimb neadevărurile din această narațiune, pentru că nu am dreptul: cum s-a născut cartea, așa și trebuie să rămână. Sper să-i fac doar un mic comentariu, să indic că, uite, aici sau dincolo e un neadevăr. Și să explic de ce a intervenit această eroare: pentru ca să poate trece unele adevăruri. Altfel, nu treceau și aceasta se întâmpla după zece ani, timp în care nu editasem nicio carte. Eu eram, pur și simplu, mort, eram pe cale de a mă autodesființa ca autor, dacă nu ca scriitor”. Iată de ce *Zbor frânt* îi apare scriitorului „ca o taină a adâncurilor ființei”. Și chintesența elucidărilor: „Sigur că lucrurile care apar acolo – destinul rupt între două maluri de ape, între două forțe – este destinul nostru. E destinul supus sfâșierii, iar sfâșierea a dat acea sublimă formă de artă care este tragedia ...”. Trebuie remarcat că această perspectivă, chiar dacă și intuită de critică, nu a fost exprimată tranșant.

Dintr-o altă destăinuire reținem că la editarea în original autorul nu a avut din partea redactorilor decât o singură obiecție: să micșoreze „vârsta eroului de la 15 ani la 13. Pentru că: ce știe un copil de 13 ani? Pe când cel de 15 e ca și un adult! Și cenzura la sigur o să bage cuțitul în text ori chiar o să taie cartea... Știau ei redactorii ce știau – le-am dat ascultare, făcându-l pe Isai mai mic. Deși mai apoi am avut destule observații și critici: eroul dumneatale procedează mult mai matur decât vârsta ce-o are! Dar gândurile acelui băiețuș simpatic sunt mai curând ale unui om adult etc.”. Și extrem de importante obiecțiile unui cerber : „Ce-i cu acest personaj care se tot zbate între un mal și celălalt mal și nu se astâmpără o dată? Ce vrea să spună autorul despre tatăl lui, care a fost arestat într-o noapte, dus de nu s-a mai știut de el nimic? Ce apă era aceea de peste care vorbi acel tată cu sora lui de dincolo, și încă nu așa, ci prin cântec, ca să înșele vigilența grănicerilor? Toate acestea mi le-a trântit în față redactorul-șef al secției respective de la editura moscovită

într-o zi de iarnă, când am fost convocat anume. Mi-a strigat cu voce indignată: „Toți voi de acolo sunteți niște naționaliști: și Busuioc, și Vasilache și dumneata... Ce, nu pricepem noi că în cartea dumneata nu e vorba de Nistru așa cum încerci să mă convingi, de Prut este vorba, toți numai peste Prut vă uitați...” și cum discuția a continuat în stradă, că era sfârșit al zilei de lucru, acel șef ridică la un moment dat bastonul, de care se servea că era polei, și mi-l flutură în față lovindu-mă în frunte”.

Raportul e unul dintre călău și victimă, o stare de lucruri ce a marcat destinul mai multor scriitori basarabeni, a mutilat adevărul, iar timidele manifestări de autentică literatură au lunecat în marasm. Cenzura, cum demonstrează autorul, lua „forme palpabile”.

În *background*-ul epocii se atestă ușoare manifestări de disidență în limbajul esopic, în ambiguități deliberate, cum ar fi *Curcubeul* lui Grigore Vieru, *Aripi pentru Manole*, *Câinii* de Gheorghe Vodă, *Țarcul* lui Emil Loteanu sau *Spânul* lui Dumitru Matcovschi, iar în proză – romanul lui Vasile Vasilache *Povestea cu cocoșul roșu* sau, spre exemplu, *Se caută un paznic* de Vlad Ioviță.

Două maluri în literatura și cinematografia din Basarabia devin în anii '60-'80 un fel de obsesie, adeseori – un motiv de aluzii transparente, o formă de disidență la Serafim Saka sau la Liviu Damian chiar în *Dar mai întâi*. Nu știm cât de conștient a fost Beșleagă când și-a centrat romanul pe motivul celor două maluri, dar, văzut cu ochii de azi, romanul, cu adevărat, odată cu trecerea timpului, capătă strălucire, rezonanțe și înțelesuri noi, iar în contextul realităților noastre politice simbolul *zborului frânt* obține o stringență neobișnuit de acută și deosebit de amplă. Din acest unghi devin explicabile și animozitățile romancierului cu critica literară: „Am avut parte de anumite recenzii, de analize, de elogii, însă nu totdeauna accentele au fost cele care ar fi trebuit să fie. Nu că așa cred eu, ci așa le înțeleg în perspectiva timpului. Am observat un lucru foarte semnificativ, ca să nu zic curios. Deci în proza de certă valoare există anumite particularități, care vin să vorbească... Eu abia ulterior mi-am dat seama de aceasta... Vorbeam adineaori de sfârșiere, în ceea ce privește destinul unui om, al unei comunități umane, al unei părți de națiune, al unei populații. Dar dacă e să pornim de la textul propriu-zis, de la sistemul de imagini, de la acțiunea acestor cărți, fie *Zbor frânt*, fie *Viața și moartea sărmanului Filimon*, fie *Acasă*, fie chiar și *Durere*, o carte mai puțin realizată, dar și în ea este exact ceea despre ce am vorbit noi odinioară: este căutarea justificării unei existențe. Există un mobil, un resort interior, cred eu, care sfidează certitudinea, aproximația. Pentru că Isai îl caută pe fratele lui. Și unde îl caută? Dincoace de Nistru. De aici i se trag toate necazurile. Acest Alexandru Marian caută să afle împrejurările în care a murit taică-său. Acest Filimon caută să descifreze enigma familiei sale. Deci caută un adevăr pe care alții l-au tăinuit; societatea, lumea, mediul au tins să-l ascundă, să-l falsifice. De aici și toate dramele și suferințele. Lucru pe care, zic eu, critica literară nu l-a pus în evidență. Nu a putut face asta. Și nici nu a vrut s-o facă”.

Este remarcabil faptul că și intuițiile prozatorului nu sunt exacte, iar expresiile și subtextele sunt ambigue. O recunoaște franc în continuare. „Critica, afirmă Beșleagă,

căuta în cărțile mele simfonia muncii, ...elogiul eroismului, căuta nu știu ce acolo, dar nu a sesizat subtextele adevărate”. E adevărat, „... lucrul acesta nu l-am știut nici eu, ni se destăinuie autorul, până în ultimul timp, când am trecut, toată societatea noastră, tot neamul nostru prin atâtea nevoi, chinuri și suferințe – a fost căutarea fratelui, căutarea neamului, căutarea rădăcinilor, căutarea istoriei uitate sau furate”.

Despre *Noaptea a treia*, scrisă în 1969-1970, și care abia după 18 ani a văzut lumina tiparului, descoperim grozăvii care, astăzi, sunt dificil de imaginat, dar, cu adevărat, de la acest manuscris, spre regretul nostru, începe involuția lui Beșleagă. De aceea sunt explicabile invectivele la adresa unor figurine sau marionete, critici sau scriitori, care l-au tot înțepat chiar de la apariția romanului *Zbor frânt*, considerat de autor debutul său adevărat, despre care reținem: „A avut un oarecare noroc această carte, fiind scrisă și publicată în răstimpul relativei destinderi sau liberalizări a climatului cultural după moartea tiranului Stalin, în perioada hrușciovistă. Cronologic anii 1965-1966 se situează în afara perioadei, dar așa a fost totdeauna timpul pentru noi, în permanentă întârziere”. Referindu-se la dosarul receptării critice, V. Beșleagă ne mărturisește: „...Cartea a apărut fără mari mutilări, a avut și alte traduceri, astfel că mi-a adus bucurii. Deși era o carte tristă, tragică. Ca și celelalte. Ulterior am fost vizat și acuzat de tot felul de păcate ideologice, dintre care voi aminti de unul capital, formulat de către un reprezentant al științei filologice (citește: de un serv ideologic): „Cartea dumneata, mi-a declarat respectivul savant, este scrisă de pe pozițiile unui umanism abstract!” Ce-o mai fi fost să însemne asta fu dificil să înțeleagă chiar și unul ca mine, care am studiat atâtea teorie literară, inclusiv tratate de culoare marxist-leninistă... Avu în vedere, probabil, faptul că ofițerul german apărea în cartea mea văzut nu doar ca un militar, ci și ca un om cu nenorocirile și durerile lui... Dar etichetarea era una din metodele ideologiei totalitare de a denigra și, adesea, de a distruge o operă ce nu-i convenea. Oricum, cartea a avut noroc. Să fi zăbovit un an-doi, nu mai apărea. Exact ceea ce s-a întâmplat cu *Noaptea a treia*”.

„Cu *Noaptea a treia*, declară Beșleagă, m-am ciocnit frontal cu cenzura. Poate de aceea îmi este cea mai dragă și mai aproape sufletului pentru că mă exprimă în momentul de vârf al existenței mele? Sau poate pentru că a zăcut în uitare și abia după 18 ani a văzut lumina. Cum și de ce a fost să se nască acest poem tragic, precum am subintitulat-o, iar ulterior i-am zis cu totul tradițional, ba chiar baroc: *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine?* A fost să fie o carte în unele privințe profetică, cel puțin în ceea ce mă privește personal. Dar parcă neamul nostru, luat în ansamblu, nu este marcat de același destin nefast? Și atunci ce mai rămâne din întârzierea cu care i-a fost să se publice? Putea să zacă pentru eternitate în uitare, tot același destin l-aș fi avut și eu, și neamul meu. Astăzi, după un deceniu de la iluzoria noastră renaștere și eliberare națională, această *Noapte a treia* sau *Viața și moartea nefericitului Filimon*... se prezintă la fel, ba chiar mai fierbinte, mai actuală decât atunci când a fost scrisă...”

Proiectele lui Beșleagă în planul scrisului sunt impresionante, dacă nu chiar grandioase, monumentale: „După *Zbor frânt* am plăsmuit/visat două minunate, excepțional

de interesante și de triste cărți, dintre care una avea să se numească *Moartea Albinei* și era proiectată din patru nuvele: cea titulară, *Băiețelul de ghips*, *Cârja bunelului* și *Pădurea albastră* (s-a ales doar *Pădurea albastră*), iar alta *Femeia cu buzele albe* (a fost scris un segment, ulterior publicat sub titlul: *Cel de-al treilea dacă ar fi fost acolo*). Au murit ambele, sub presiunea vicisitudinilor vieții, a bolii și crizelor sufletești”.

Anii '60-'80 în literatura română din Basarabia constituie etapa de resurrecție, de revenire la paradigma modernistă. După *obsedantul deceniu* (Marin Preda), iar la noi după un deceniu și jumătate-două, pe la mijlocul anilor '60, a devenit posibilă o altă ierarhie valorică, iar în contra literaturii oficiale se afirmă timid alte orientări tematice și stilistice, altele decât cele ale dogmei proletcultiste. Deși domină în continuare presant și masiv pseudovalorile, desuetele forme de expresie, falsele probleme, care făceau legea, scriitorul basarabean încearcă un nou mariaj cu cenzura. Este timpul când pot fi citate numele lui Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, alte nume de rezonanță din literatura universală, alături desigur de scriitorii ruși și sovietici Dostoievski, Maiakovski, Esenin, Șolohov.

Presiunea ideologică scade doar pe perioada dezghețului hrușciovist. În acest sens Beșleagă confirmă: „...după înlăturarea forțată a lui Hrușciov de la conducere și instalarea de către generali a lui Brejnev (1964), după cel de-al treilea Congres al Uniunii Scriitorilor din Moldova (1965), calificat de oficialități drept naționalist (de la tribuna lui scriitorii, intelectualitatea au avut curajul să pună problema revenirii la alfabetul latin), atât în imensul imperiu, cât și mai ales în fosta R.S.S.M. procesul de restaurație a regimului de represiune de tip dictatorial stalinist (început încă în 1959) se derula cu o forță și o impetuozitate diabolice”. La acestea autorul adaugă: „Unde mai pui că, pe plan internațional, se aprofundau tot mai mult divergențele cu uriașa Chină, pe de o parte, iar pe de altă parte, războiul rece (cursa înarmărilor) era în plină desfășurare. În 1968 în Cehoslovacia se produce invazia armatelor Tratatului de la Varșovia, care a spulberat orice iluzie de libertate. Prin diferite metode societatea era adusă literalmente într-o stare de trepidație totală, de delir general”. Schițând acest context, Beșleagă își explică situația astfel: „Tocmai în perioada aceasta, noi, intelectualitatea de creație, care am gustat un pic de libertate, am simțit că lațul se strânge pe gâtul nostru... Pățiți cum eram, am înțeles că acesta este sfârșitul! Cu adevărat, sub regimul brejnevo-bodiulist care avea să mai dureze un deceniu, s-au deturnat și distrus firavele porniri de viață și creație autentică ce s-au profilat în scurta epocă de liberalizare... Cât mă privește personal: pe lângă grava criză psihologică ce m-a lovit (în viața de familie, dar mai cu seamă în activitatea mea) intuiția mi-a dat a înțelege că, gata, s-a zis cu mine ca scriitor! Și cum intuițiile de la Dumnezeu vin, orice ai întreprinde este trudă zadarnică – trebuie doar să ascuți și să urmezi Porunca. Eu totuși m-am revoltat. M-am revoltat contra mizeriei sociale care se instala, contra slăbiciunilor, ca să zic așa, a lipsei mele de caracter, contra atmosferei de creație care devenea din ce în ce mai sufocantă, contra provincialismului și mediului primitiv în care mi-a fost dat să activez, într-un cuvânt, contra destinului...”.

Beșleagă lucrează în contratimp, în contra destinului unui scriitor sovietic, dar fără să fie un disident, ba mai mult, acceptă și *Premiul de Stat*, e drept, pentru un roman care e mai puțin important ca valoare artistică.

Pentru cititorul de azi romanul *Noaptea a treia* e deosebit de valoros din mai multe puncte de vedere. Mai întâi, e cel mai reprezentativ dintre toate romanele noastre de rezistență și mai puțin afectat de *provincialism*, păcatul fundamental al literaturii române din Basarabia. Mai apoi, drama subiectivă a unui singur personaj nu este epistemologică, ci una ontologică, sau și una, și alta, e o filimonizare a neamului, o punere în abis a destinului înstrăinaților, o dez-eroizare a unei lumi în disoluție, o istorie a dezagregării unei societăți anormale. Romanul e o de-dogmatizare a realismului de comandă, de cazarmă, dar, ce e mai important, e și o operă de anticipare, o antiutopie. Despre toate acestea Beșleagă nu spune nimic tranșant sau aproape nimic. E o operă de mare intuiție artistică, dar care a fost scrisă ca într-o transă. Și în cazul primului roman, și în cazul celui de al doilea Beșleagă încearcă să ridice un pic vălul de pe această taină, care se cheamă focul sacru al creației. În ambele situații însă autorul pune accentul pe un anume determinism al condițiilor existențiale, pe circumstanțele în care au fost concepute și născute romanele, un fel de răni deschise, cum le definea regretatul Nicolae Vieru.

Despre titlul *Noaptea a treia*: „De ce: „A treia?” Pentru că venea, zice autorul, după cele două nopți de groază trăite de eroul *Zborului frânt*. Iar noaptea vroia să simbolizeze întunericul ce cuprindea cu smoala lui conștiința mea și cea a neamului necăjit, dar și speranța unei lumini/ iluminări ce avea să apară la celălalt capăt. O carte-protest. Mă luam de piept cu timpul, cu istoria... Aici s-ar cuveni a preciza că, inițial, o vedeam ca o epopee. De ce? Pentru că drama neamului nostru avea să transpară prin drama și tragedia unei familii, prin drama și tragedia copiilor – frate și soră – despărțiți unul de altul printr-o apă și un gard... Am renunțat la epopee și am optat pentru modalitatea poematice-solilocvială a discursului narativ...”.

În mărturisirile sale Beșleagă revine adeseori asupra titlurilor unui sau altui roman. Explicația stă în mecanismul de simbolizare, modalitate de creație productivă și foarte eficace în generalizări și tipizări artistice. Opțiunile definitive sunt mai exacte, dar, se pare, nu și cele mai expresive prin simbolistica lor. Cu excepția *Zborului frânt* (în loc de *Țipătul lăstunilor*), celelalte: *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* (în loc de *Noaptea a treia*) sau *Ignat și Ana* (în loc de *Prima ninsoare*) sunt mai puțin sugestive pentru încărcătura ce au vrut să o accentueze. Ambiguitatea titlurilor incită cititorul la concreări cu mai multă eficiență, cu mai largi rezonanțe. Nu cunoaștem subtextele, dar în cazul *Zborului frânt* destăinuirile autorului sunt șocante, ele demonstrând că autorul cu adevărat a lucrat cu intuiții, cu subconștientul.

Din perspectiva zilei de astăzi multe afirmații ale prozatorului trebuie relecturate în contextul jocului cu cenzura vigilentă. Iată de ce, spre exemplu, *noaptea a treia* sau *zborul prin noapte* pentru un mediu naționalist era supărător.

Maturizarea și zvârcolirea unei conștiințe suferinde, a unui destin dramatic de scriitor, care își alege într-un fel exilul interior, o aflăm în confesiunile despre *Noaptea a treia*: „Am scris-o pe când soția se afla în spital, iar eu eram și bucătar, și spălătoreasă, îngrijind de copii. Am scris-o pe întuneric în baie, la lumina lanternei, dis-de-dimineață în zori, pentru că orele din timpul zilei nu-mi aparțineau. Am continuat-o fiind eu însumi la spital, pentru că mă jurasem să nu mai abandonez de data asta, fie ce-o fi... Am scris-o în cele treisprezece caiete, cu necesarele desene schițate de mine în peniță, ca să văd mai clar cadrul fizic în care se derula acțiunea... Am scris-o cu scris românesc, iar nu cum ne constrânsese sistemul totalitar încă din copilărie, să ne așternem propriul suflet pe hârtie în buchii străine firii noastre...”

E adevărat că scriitorul basarabean și-a mai păstrat și un cenzor al său. Cu *Noaptea a treia* actul de disidență nu a fost conștientizat din start, cu purcederea la redactarea romanului cenzorul intim al lui Beșleagă și-a luat vacanță pe scurt timp: „... la un moment dat am avut intuiția clară: cartea aceasta nu se va publica, cartea aceasta nu are sorți de a vedea lumina tiparului. Parcă aș fi văzut acest verdict al destinului scris cu majuscule pe ecranul minții mele. L-am citit și m-am înfiorat: cum să nu se publice? Dar atunci pentru ce eforturile?, chinul meu? O voce mi-a răspuns din adâncuri: dar când ai pornit la realizarea ei te-ai întrebat oare dacă o să se publice sau nu?... Nu mă întrebam, adevărat. Atunci de ce vrei să fii sigur că se publică?... În fine, am simțit că nu era decât un tertip al subconștientului de a mă face să renunț, să abandonez și de data aceasta proiectul, așa cum se întâmplase în cele două cazuri precedente. Am dus-o la sfârșit. A fost cartea la care, ulterior, întorcându-mă din când în când pe parcursul anilor, parcurgând doar un alineat sau numai câteva rânduri, mă cutremuram. Oare eu am scris-o? Mai cu seamă, după ce s-a întâmplat nenorocirea și mi-am pierdut fiul, mort cu zile, am depistat în ea lucruri, detalii și situații, care mi-au prezis cu exactitate destinul ulterior...”

Este timpul când manuscrisul mai întâi trebuie publicat în revistă și apoi în volum aparte. Iar la noi exista doar o singură revistă literară. Nu rareori o operă apărea mai întâi la o revistă de la Moscova și apoi avea undă verde la Chișinău, dar aceasta nu însemna că manuscrisul nu va fi ciopârțit. Cenzura de la Chișinău era mai catolică decât Papa de la Roma. Ceea ce s-a și întâmplat, spre exemplu, cu *Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache, când cenzorii oficiali (Valeriu Senic și Ivan Racul) au fost mult prea drastici și violenți.

Nomenclatura literară, formată din figurine și figuranți: redactori, scriitori și savanți filologi aleși pe sprânceană, dă lecții de libertatea creației. Memorabile în acest sens sunt remarcile prozatorului: „Colegiul de redacție al revistei U.S. *Nistru*, prezidat de redactorul-șef Em. Bucov, a respins manuscrisul în mod categoric. Deși recunoscuse că nu a citit decât până la pag. 13 (avea umor, nu-i așa?), în schimb, membrul colegiului de redacție Alexandru Cosmescu a ținut un logos desfășurat, în care a demonstrat că ... astfel încât... Ceea ce am reținut din observațiile/acuzațiile dumnealui la adresa opusului meu era că acolo figurează un personaj cu numele de Moja, iar asta nu e decât un diminutiv al

lui Moise, ceea ce denotă că aş manifesta atitudini antisemite. Şi eu habar nu aveam de aşa ceva!... Ulterior l-am rebotezat pe acel bătrân vagabond, complice al tatălui eroului la strangularea fiului, din Moja în Guja, schimbând doar prima silabă... De altfel, se schimbaseră între timp şi situaţia reală: fraţii evrei plecau în Țara lor, dar se înşurubau în creierul nostru fraţii ruşi...”.

Fără îndoială, a fost o gravă eroare. În contextul timpului şi în convenţiile romanului doric, tradiţional, de tip balzacian sau rebrenian, dominant la noi nu numai în anii '60, numele e investit cu semnificaţii precise. Iar dacă protagonistul poartă numele Filimon, care în limba greacă înseamnă iubitor, e dificil să nu dai dreptate fratelui evreu, pentru că în romanul doric, cu care era familiarizat Cosmescu, numele intră într-un sistem de convenţii, într-un sistem de relaţii. Alta e situaţia în cazul romanului ionic, modernist, de tip proustian sau camilpetrescian, aproape necunoscut sau care abia se afla la noi în faza primelor manifestări. A fost o ignoranţă sau o inadvertenţă, sau şi una şi alta, pentru că Beşleagă, să recunoaştem, ne dă un roman de tranziţie de la doric la ionic, înglobând, într-o măsură mai mare sau mai mică, însemne, elemente ale ambelor tipuri de romane, lucru firesc începuturilor. Spre exemplu, romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu este elocvent în acest sens. Desigur, niciun roman nu e scris conform unui sau altui canon, dar orice roman are un sistem de convenţii dominant. Şi în *Zbor frânt*, şi în *Noaptea a treia* dominant e sistemul de convenţii specific romanului ionic, în care, să zicem, numele, ca modalitate de caracterizare a personajului, are o altă importanţă, altă valoare în generalizarea sau în individualizarea, în particularizarea artistică. Beşleagă a luat o lecţie de pomină despre cenzura şi cenzorii sistemului totalitar: „Pot eu să afirm că m-a interzis cenzura? Care cenzură, domnule? Nu a existat cenzură în societate socialistă, în practica literaturii sovietice! Este o calomnie crasă. Scriitorul sovietic beneficia de absoluta libertate a actului de creaţie. Or, cenzorul era poetul sovietic basarabean Emilian Bucov. Or, cenzorul era simpaticul om de cultură care a fost neuitatul coleg Alexandru Cosmescu. Mai erau la acea şedinţă a colegiului de redacţie şi alte persoane, dar niciunul nu a rostit un cuvânt întru apărarea scrierii mele. Au tăcut cu toţii, deşi eram în funcţia de consultant pentru proză la U.S. şi, curând, din buna voinţă a lui Pavel Boţu, preşedinte al U.S., aveam să fiu ales secretar al uniunii”. Mai mult, prozatorul a avansat în ierarhia uniunii. Meditând asupra destinului său, el se întreabă cu amărăciune: „Nu cumva făcea şi asta parte din stratagemele sistemului totalitar? De a astupa gura celor rebeli prin diverse metode de corupţie... Aici mi se interzice cartea, aici sunt ales un fel de şef!...”.

În ultimul timp Vladimir Beşleagă, Serafim Saka, Aureliu Busuioc vin cu memororii şi jurnale care ar putea fi, fără supărare, mult mai interesante şi valoroase decât opera lor propriu-zisă. Aceste destăinuiri, în lipsa unei literaturi de sertar, ar putea să elucideze multe lucruri. Deocamdată însă avem o imagine foarte deformată despre disidenţa noastră, aşa leşinată cum a fost, dar a fost şi despre ea se scrie neiertat de puţin. Sunt ani de când

a apărut *Cenzura în totalitarism: o absență omniprezentă și Jurnal 1986-1988*, în care sunt vizate atâtea nume, dar nimeni, absolut nimeni, n-a scos o vorbă, iar dacă tace atâta lume, vizată mai puțin favorabil, am putea crede că acușările sunt întemeiate. Beșleagă face referință la minunatul om de cultură Ion Gherman, care, din păcate, nu mai e printre noi, la Boris Movilă, Sergiu Nucă, Arhip Cibotaru și Haralambie Corbu, despre ultimul afirmând că a fost realmente un om cu funcții și misiuni de cenzor.

După eșecul cu discuția de la revista *Nistru*, manuscrisul e prezentat la editură. „Am avut fericirea, așa notează Beșleagă, ca *ilustrul istoric și critic literar* (subl. n. – A.B. – un compliment sau o insultă?) să se aplece asupra manuscrisului meu și să-mi facă ceea ce pe timpuri se numea o recenzie internă. Pentru editură. La comanda editurii. Pentru cine nu cunoaște moravurile ideologiei totalitare, voi preciza că o recenzie internă nu era decât unul dintre instrumentele de a interzice, a respinge, de a îngropa o carte. Pentru că în dependență de cine era solicitat să facă acel aviz, de asta depindea soarta cărții. De ce nu a fost să i se dea la recenzie unuia dintre colegii mei, care au avut bucuria lecturii manuscrisului? Pentru că editura nu avea nevoie de opinia lor. Avea nevoie s-o respingă. Și cei mai avizați și mai experimentați specialiști în asemenea chestiuni erau cei de la Academie, iar dintre aceștia, primul și cel mai indicat, era savantul nomenclaturist H. Corbu. Putea fi și un altul”.

E greu de crezut, dar autorul mai păstrează această recenzie. „S-ar fi putut ca din acea recenzie să nu mi se dea o copie la mână. Se putea întâmpla ca ea, pe parcursul anilor, să se piardă, așa precum s-au pierdut atâtea lucruri care ar mărturisi despre numeroasele mârșăvii comise de servii odiosului regim. Iată însă că a fost să fie dânsul, și acea analiză/apreciere a țipătului sufletului meu s-a păstrat”.

Cităm din afirmațiile academicianului despre *Noaptea a treia*: „Eroii romanului... niște măști sau hiperbole... sunt scoși în afara timpului și spațiului, iar reflecțiile lor iau forma unor coșmaruri de proporții uriașe... Autorul se lasă în așa măsură dus de valurile hiperbolei și coșmarului... narațiunea lunecă... spre un fel de aberație delirantă”. „Tendința autorului spre o totală... renunțare... de a crea chipuri artistice... individualizate ține de domeniul experiențelor înguste de laborator”. „Anumite scene și anumite pagini... impresionează adânc. Romanul în ansamblu și în liniile lui directorii se prezintă însă ca o taină încuiată în șapte lăcăți (lacăte?). Cifru lui rămâne învăluit în pâcla incertitudinii”. „Ieșirea din situație am vedea-o în spargerea închistării actuale și introducerea în roman, cu mai multă îndrăzneală, a realismului psihologic, a realelor raporturi dintre cauză și efect, dintre lumea externă și lumea imaginată. În acest caz mesajul operei ar căpăta, credem, contururi reale, fiind pus, în chip nemijlocit, în raport cu anumite realități istorice. Căci nu pot fi discutate probleme mari umane ocolind cursul istoriei sau cursul vremii. Cu atât mai mult ele nu pot fi contrapuse una alteia”.

Nu credem că la mijloc e o mistificare literară. Indubitabil, gravitatea calificărilor e în spiritul și stilul academicienilor de ieri. Recunosc: dacă am citit undeva o critică dură la vreun scriitor, totdeauna am avut presentimentul revelării întârziate, a descoperirii

unei capodopere marginalizate sau, cel puțin, a unui text care nu se integra în ideologia și propaganda sistemului totalitar. Și aceasta începând cu analizele critice la nuvela cinematografică *Se caută un paznic* de Vlad Ioviță.

În același sens deosebit de prețioase sunt precizările lui Beșleagă vizând geneza și semnificația *Noptii a treia*, într-un interviu acordat Irinei Nechit (*Nu putem ironiza sufletul, absența lui*, în *Sfatul Țării*, septembrie 1992) la întrebarea – *Viața și moartea nefericitelui Filimon ne oferă modelul unui suflet contorsionat, al unui spirit torturat de întrebările: Ce sunt?, De unde vin?, Ce datorii am de împlinit pe acest pământ?.. În orașul Basarabești, unde se chinuie tânărul muncitor Filimon Fătu, nu-i loc decât pentru suferință, pentru istovitoare procese de conștiință?* – Beșleagă dă un răspuns edificator: „Inițial, în această carte scrisă între anii 1969 și 1970, dar publicată abia în 1988, nu existau nici nume de oameni, nici denumiri de localități, Filimon era F., orașelul unde el închiria o odaie – B. ... Dar, așa cum s-a observat cu mult înaintea mea și se va descoperi peste sute de ani – dacă va mai exista literatură – cartea, considerată pruncul autorului, poate decide uneori asupra existenței scriitorului, ea ajungând creatorul destinului lui. În istoria literaturii universale s-au întâmplat cazuri când un autor și-a ghicit destinul, și l-a proiectat într-o carte, fără să știe. Păi uite că în acel Basarabești, apărut din întâmplare, când am revenit asupra textului spre a-i da o formă mai accesibilă, s-a pierdut feciorul meu în 1987, înainte de editarea acestei lucrări. De fapt, băiatului meu i s-a tras sfârșitul tragic din localitatea Basarabeasca, unde fusese repartizat la lucru la calea ferată după absolvirea Politehnicii. Astfel s-a împlinit previziunea ce se conținea în poemul tragic *Viața și moartea nefericitelui Filimon*, pe care l-am scris nebănuind că aş putea profeti ceva, gândindu-mă mai degrabă la Basarabia, al cărei destin foarte trist a coincis parcă cu cel al feciorului meu. Luată la scară mai mare, sigur că așezarea Basarabești devine un simbol cu mai multe niveluri. Dacă ar fi să merg mai departe, aş aminti un episod: atunci când era măcinat de boală Igor Vieru, eu îi făcusem o vizită și-i povestisem cum, după tragedia personală pe care avusesem a o suporta, am descoperit într-un album tabloul lui *Vânturi basarabene*, asupra mea producând o impresie de neșters imaginea acelei mori de vânt dărâmate, scheletice, bântuite de viforul istoriei. Pictorul a rămas profund emoționat, încât a hotărât chiar să pregătească o expoziție având ca emblemă pânza *Vânturi basarabene*; vernisajul expoziției a avut loc, dar abia după moartea lui... Probabil că există o legătură atât de intercon condiționată între toate aceste denumiri, încât aş crede că pentru noi, cei aflați la interconexiunea sau întrepătrunderea Occidentului cu Orientul, rămân eterne probleme de conștiință, întrebările de tipul: Cine sunt?, De unde vin?. De o parte avem lumea civilizată europeană, de altă parte avem oceanul slavic care izbește în lumea Europei, confruntarea aceasta producându-se tocmai pe pământul nostru și în sufletul nostru”.

Referindu-se la circumstanțele redactării romanului *Zbor frânt*, prozatorul se apropie de el ca de o *operă deschisă* și pune noi accente: „*Zbor frânt*, la fel ca *Viața și moartea nefericitelui Filimon*, a fost o carte scrisă într-un moment de mare durere, de

mare tensiune și acolo s-au prefigurat multe din trăsăturile destinului nostru din trecut, din viitor și din prezent. Am pornit de la un fapt real – de la un episod povestit de cineva, care în timpul războiului a avut câteva treceri pe sub apă, de la un mal la altul. Episodul acesta mi-a fost istorisit cu mulți ani înainte de a scrie eu romanul care, deși cu ani în urmă putea fi citit ca o carte despre trecut, astăzi indică asupra prezentului și chiar a viitorului – evenimentele recente ne-au demonstrat-o! Am surprins acolo o dominantă a destinului nostru având semnificația unui simbol – nu doar simbolul Transnistriei, rupte sau tăiate de la noul stat moldovenesc, ci și al Basarabiei, rupte de la Țară, și chiar al României, rupte de la lumea latină. Asta și este menirea unei cărți: să aibă mai multe niveluri, să propage simboluri cu rezonanțe mult mai largi”.

O operă autentică, odată cu trecerea timpului, își deschide, cu siguranță, alte perspective, își pune în valoare alte straturi, alte semnificații. Este o descoperire a autorului de a vedea în opera sa un simbol al destinului României și al românismului în aceste timpuri ale integrării în Europa, ale globalizării, ale standardizării vieții și sufletului românesc, întârziat în formele *culturii minore*, în formele culturii etnografice și folclorice, într-un spațiu rural și un timp atemporal.

Romanul este, în raport cu genul scurt, o construcție, o amplă arhitectonică. În acest sens destăinuirile autorului sunt foarte zgârcite, insistându-se asupra intuiției, spontaneității, subconștientului.

E de observat că destăinuirile lui Beșleagă amintesc de modul de lucru al lui Mihail Sadoveanu, dar mai ales al lui Liviu Rebreanu, care, în spirit german, își data manuscrisele zi de zi: „Lucram în fiecare zi. Manuscrisele s-au păstrat, acolo sunt datate toate zilele. Cartea s-a născut, cum se zice, dintr-o răsuflare. Desigur că starea mea sufletească s-a răsfrânt în textura cărții, în pânza ei, în frazele ei, în totul. Acesta a fost momentul biografic... Dincolo de acest moment, cred că mai sunt mulți alți factori, care vin să lumineze faptul apariției ei. Eram la vârsta aceea când trebuia să încerc de ce sunt în stare și, uite, a coincis această pierdere a mamei cu apariția acestei cărți. Se justifică încă o dată adevărul Meșterului Manole, că pentru a realiza ceva frumos, superior în măsura în care-ți este dat, pentru a dura ceva, viața, firea, natura ne cere jertfe, niciodată și nimic nu ni se dă fără jertfă... Dacă n-ar fi fost acest moment al pierderii unui om atât de apropiat pentru mine, poate că aș fi scris o altă carte, aceea pe care o începusem, și ar fi fost altfel... Ca orice scriere, cartea mea cuprinde evenimentele oglindite, subiectul și acțiunea ei, are deci așa-zisa parte vizibilă, adică ceea ce ne influențează prin ochi, prin imagini. Dar e și ceva care este invizibil, așa-zisul metafizic, ceea ce este dincolo, ceea ce constituie suflarea acestei cărți, trăirea mesajului ei profund. Partea aceea văzută s-a adunat din observații de război, căci copilăria mea a coincis cu perioada aceea de război, foarte agitată, impresionantă. Ea venea să se sincronizeze cu literatura sovietică la acea etapă, când modalitățile de interpretare a războiului în literatura sovietică multinațională se făceau altfel decât numai din tranșee, decât numai cu arma în mână. Apărea eroul care

lupta contra dușmanului prin forțele lui sufletești. Vasăzică, se năștea o modalitate de a vedea și a interpreta evenimentele războiului și din alt unghi de vedere”. Este aici un adevăr incontestabil.

Un roman cu un alt subiect, cu o altă temă nu ar fi apărut în această formă hipermodernistă în spațiul basarabean. Pentru acele timpuri și mode literare anacronice, tema războiului era un subterfugiu de a autohtoniza o formă modernistă, care în Occident se substituia cu paradigma postmodernistă.

Obsesia căutărilor, un simbol supralicitat în literatura anilor, este elucidat cu precauție: „Mai departe, în cartea mea eroul caută, umblă, se zbuciumă... Plecărilor lui, trecerile erau îndreptate spre căutarea și găsirea fratelui său. Probabil, aici s-au răsfrânt și propriile mele căutări, căutările mele din adolescență de a găsi frumusețea limbii, de a descoperi literatura înaintașilor, de a căuta pe frații mei, pe colegii, pe prietenii mei, cu care să mă adun și să fac ceva pe lumea asta... De unul singur nu poți să faci nimic pe lume, trebuie să cauți pe ai tăi, cu care să mergi umăr la umăr”.

Să cauți pe ai tăi e o formulă foarte ambiguă, care ulterior a fost clar precizată, nuanțată într-un nou context politic. Acum prozatorul pune în relief aspectul etic al romanului: „Deși cititorii din satul meu au făcut paralele între relațiile dintre tatăl meu și fratele lui cu cele dintre Isai și Ilie, eu nu de la asta am pornit. Accentul, după părerea mea, cade pe mărturisirea tatălui în fața fiului, care abia crește și căruia tatăl e dator să-i transmită experiența sa de viață, trăirea acelor vremi de foc, să i-o toarne în suflet, ca fiul, crescând mare, să-l înțeleagă”.

Polemizând cu autorii (azi niște anonimi) mai multor denaturări și deformări în receptarea romanului, Beșleagă probează alte deschideri și interpretări: „Lucrarea nu pune o problemă strict militară. Ea se prezintă ca un fel de dialog între cele două lumi. Dialog-dispută care continuă astăzi și va continua mereu: între lumea dreptății, lumea adevărului și lumea morții, lumea crimelor... Și prin destinul acestui băiat să vorbesc de destinul acestui pământ. De altfel, de lucrurile acestea nu mi-am dat sama atunci, acum îmi dau sama. Atunci porneam de la o experiență de viață, din dorința de a exprima un adevăr al existenței. Și dacă într-o recenzie din *Literaturnaia gazeta* (*Литературная газета*) s-a menționat că ar fi o nuanță de *bolnăvicios* (subl. n. – A. B.) în această carte... Probabil, autorul acelei note avea dreptate. Nu este exclus. Pentru că așa a fost situația, așa a fost contextul de creație, contextul biografic”.

Sunt în aceste mărturisiri câteva detalii care confirmă subtextual un model al scriitorului de a fi și a supraviețui în literatura unui regim totalitar. Din perspectiva optimismului istoric, un principiu fundamental în teoria literaturii timpului, acel ceva bolnăvicios era un semn al unei intuiții, al unei rezistențe confuze, poate al unei revolte inconștiente. Este un scriitor care, alături de un Petru Cărare, Vasile Vasilache, Serafim Saka, a suferit de pe urma nelegiuirilor regimului, a fost lipsit de surse de subzistență. De aici nu numai consecințele în plan biografic (un transnistrean avea mari șanse

de parvenire în societatea de atunci), dar și în cel artistic. Și nu ne referim la jurnalul său scriitoricesc, în care multe însemnări trădează un suflet umilit de greutatea vieții, de trădări și încercări crunte ale unui intelectual cu o pronunțată conștiință națională de la o margine a românismului similar cu destinul literar al unui ardelean de la o altă margine a românismului, care a avut la început de secol XX probleme cu limba literară, însușind-o după opera lui Creangă (o opțiune mai puțin fericită pentru însușirea limbii române nici că mai poate exista) și care a început firesc cu literaturizarea familiei și a satului său natal.

Dar similitudinile nu sunt numai de ordin biografic, ci și de creație, cu precădere la nivel de tehnici narrative, preferate, cel puțin, la început de activitate scriitoricească. Le descoperim în *La fântâna Leahului*, dar în formă concentrată în *Cu patu-n drum*, nuvelă cu anumite reminiscențe din tradiția românească în linia lui Slavici, Creangă, I.L. Caragiale, dar și Rebreanu, acest mare constructor al romanului.

Revelatoare sunt și meditațiile prozatorului despre muzică și legăturile ei cu opera, cu destinul său de creație: „Mă gândesc că dacă în adolescență aș fi avut condiții, aș fi avut, bunăoară, un instrument muzical, aș fi avut parte de o școală de muzică, cred că nu mă apucam să scriu, ci mă ocupam de muzică. Deși, zic, n-am avut posibilitatea asta, dragostea pentru muzică mi-a rămas pe toată viața. Momentul acesta s-a răsfânt oarecum în cartea *Acasă*. Odată, întorcându-se din sat de la fata de care era îndrăgostit, eroul parcă vede niște strune întinse din cer până în pământ. El merge și le atinge cu vârful degetelor și răsună o melodie fantastică, nemaipomenit de frumoasă. Consider că muzica e în stare să exprime o stare a sufletului, o stare poetică, o stare adânc omenească mai mult, mai perfect ca oricare dintre arte. Când am făcut cunoștință cu Mozart, cu Bach, mai ales cu Bach, zeul muzicii... Muzica este înțeleasă, pătrunsă și gustată de orice om din orice colț al pământului. Este un limbaj universal, care nu cere tălmăciri. Dragostea aceasta, pasiunea aceasta nu erau izvorâte dintr-o intenție, dintr-o dorință a mea de a introduce muzica numaidecât în scrisul meu. Exista ceva propriu în ființa mea”.

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

Romane veritabile, până în anii '60, nu am avut în Basarabia. Defectul lor esențial stă în construcția, arhitectura lor. Anume muzica i-a sugerat prozatorului structura inelară și tehnica contrapunctului: „Mi-amintesc un detaliu semnificativ: în timpul elaborării cărții ascultam muzică, discuri, în special Mozart, *Mica serenadă nocturnă*. O pierdusem pe mamă-mea și aveam nevoie de sprijin, de o înălțare, de momente de zbor, de organizare a ființei, a sufletului, care fusese dărâmat, care fusese așchiat, de adunare, de revenire la sfericul sufletului omenesc, lucru pe care-l putea face numai muzica... Mi s-a părut că muzica, spre deosebire de alte arte, este mai aproape de felul meu de a fi. Mă întrebai despre punct și contrapunct. Nu sunt versat în problema asta, o știu doar în linii mari. După mine, contrapunctul nu este altceva decât reluarea unor motive, a unor teme. Pe parcursul desfășurării acțiunii. Acuma îmi vine în minte un exemplu clasic de contrapunct: *Bolero*-ul lui Ravel. Aceeași melodie este reluată o dată, a doua oară, a treia, a șaptea oară, mai intens, tot mai intens, cu aceleași frânturi de melodie, cu aceleași părți componente ale ei, dar reluate parcă la infinit. Este ceva fermecător! (...) Lucrul acesta se întâmplă în *Zbor frânt*. Acțiunea începe pe malul Nistrului, acțiunea se desfășoară și se încheie tot aici, pe mal, când Isai pornește cu băiatul în brațe spre casă. În *Durere* e tot așa... Dar să revenim la întrebarea dumitale. Când meditez asupra compoziției unei cărți, am în câmpul meu de vedere câteva linii de subiect. Aceste câteva linii se împletesc așa cum împleteam noi bicicluști în copilărie: în trei, în patru – mai complicat, și-n opt și-n doisprezece. Asta-i ca și cum gospodina țese în două ite, foarte simplu, țaca-țaca! dar în patru ite, pe urmă în șase e mult mai complicat! E desigur o metaforă...”

E o profesiune de credință, o *ars poetica* rar întâlnită la scriitorul basarabean, dogmatizat cu principiile realismului socialist. Ambiția autorului de a restabili ce a omis cenzura, fără a interveni în text, așa cum au făcut-o mai mulți scriitori basarabeni, nu numai din generația lui Bucov și Lupan, care din roși s-au vrut tot mai roși, este una exemplară, ea are și o încărcătură polemică, dar care multora le scapă, mai ales celor dincoace, care și-au transliterat opera cu caractere latine. Dar cine azi nu vrea să fie disident măcar un pic?

E zgârcit Beșleagă și în dezvăluirea modelelor sale literare. Pe parcursul anilor scriitorul în nenumărate anchete și interviuri face referințe la nume foarte diferite ca valoare și orientare literară, uneori bizare, alteori de primă mărime în literatura națională sau universală. Nu rareori frapează prin descoperirea unor scriitori la o vârstă înaintată, dar de cele mai multe ori se vrea un simplu cititor care ne lasă mărturie de cum au fost înțeleși cronicarii, F. M. Dostoievski, M. E. Saltâkov-Șcedrin, Erasm din Rotterdam cu *Lauda Prostiei*, pe care îl traduce și îl editează pe timpul când i se respinge *Noaptea a treia*. Era și aceasta o formă de exil interior, o formă de rezistență prin cultură, o formă de supraviețuire, succedându-l astfel pe profesorul său, Vasile Coroban, în selectarea subiectelor. Chiar unele inerții și ineptii, neghiobii iminente își găsesc explicația în spiritul vremii, care trebuie luat în calcul la o relectură și o reevaluare.

Într-un interviu acordat lui Ion Iachim (*Făclia*, mai 1998) prozatorul se destăinuie oarecum bizar despre idolii săi literari: „... în anii mei de școală... capodopera timpului

era considerată povestirea *Hartene* din care copil fiind am desprins un adevăr: că dacă nu-ți convine cineva sau ceva, trebuie să iei un topor și să omori... Ferice de mine, că am putut să descopăr prin poduri, uitate, cărți din perioada ocupației burghezo-moșierești, alias românești, ca să-mi dau seama ce mare este literatura română și ce gogonate minciunile deitate de pedagogii noștri... Abia acum, la bătrânețe, am putut să citesc o carte-rechizitoriu ca *Trădarea cărturarilor* de Iulian Benda, care arată cum s-au alăturat oamenii de cultură și de știință politicienilor, susținându-i pe aceștia în mârșava lor activitate împotriva popoarelor și omeniei... De unde postulatul vechi, de când lumea: politica și spiritualitatea sunt diametral opuse, ireconciliabile, în permanentă opoziție. Om de creație și politician este ceva de genul... cantemirianeii Struțo-cămile, dar... Aici se insinuează un dar, dat fiind că noi înșine, moldovenii din răsărit, care încă nu ne-am cucerit deplin dreptul de a ne numi români, suntem tot niște varietăți de struțo-cămile, atunci și ipostaza de ins amfibi, în anumite situații, adică de scriitor-politician, nu este exclusă, ba chiar recomandabil-dorită... Ceea ce a avut și continuă să aibă loc pe aceste meleaguri occidentalo-orientale... La idoli literari răspund scurt: da, am studiat pe L. Rebreanu și nu regret câtuși de puțin, pentru că am avut posibilitatea să citesc și să cunosc, în mod autodidact cum s-ar zice, petrecând luni și ani în biblioteci asupra cărților, să cunosc literatura română interbelică, marea literatură română interbelică, nemaivorbind de cea clasică... *Dar nu am urmat modelul Rebreanu în scrisul meu* (subl. n. – A.B.), așa cum a susținut nu știu unde, nu știu când și nu știu cine, ci am ascultat de vocea mea interioară, adică a timpului în care mi-a fost dat să mă nasc ca scriitor, și am încercat să exprim ceva din tragismul existenței noastre pe acest fermecător de frumos, dar fără de noroc petec de pământ românesc... Nu, nu am avut vreun idol, nici pe Proust, nici pe Faulkner, deși i-am citit cu multă pasiune și interes, ca și pe Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban și alți cetățeni... M-au fascinat romanticii germani, pe care i-am citit și la care revin, din când în când, atunci, când îmi îngăduie timpul și sănătatea, pentru că țin să-i cunosc în limba în care au scris, în germană, așa cum am avut ambiția să citesc pe marii autori francezi ai secolului trecut în original, în franceză, deși, spre deosebire de germană, pe care am studiat-o în școală și la facultate, franceza am deprins-o în mod autodidact...”.

În același interviu Beșleagă spune un adevăr trist și lamentabil despre moștenirea noastră literară: „...așa cum acea R.S.S.M. a fost o structură statală artificială, de sorginte stalinistă, tot așa și *literatura scrisă atunci, sub imperiul ideologiei totalitare, se prezintă 99 la sută ca una angajată, aservită, elogiind sistemul* (subl. n. – A.B.), adică crimele pe care acestea le-a comis contra poporului, a omului luat ca persoană și a drepturilor lui la o existență liberă... Veți zice, poate, că au existat și cărți care au spus adevărul. Da, au fost autori care au încercat să sfideze minciuna, să dezvăluie esența criminală a totalitarismului, dar ce timide au fost acele încercări, ce mult diluate/încifrate... Unde sunt autorii care să fi făcut disidență în sensul clasic, ca să zicem așa, al termenului?... Costenco unul

a parcurs gulagul, a supraviețuit calvarului, dar s-a întors pe jumătate frânt și convertit la ideologia dominantă... Ceilalți au fost (am fost) cu totul și întru totul docili, executivi, la ordinele oficialităților, lăudând marile transformări socialiste, elogiind industrializarea și blamând trecutul burghezo-moșieresc și ocupația română etc. ... și mereu aspirând la tiraje cât mai mari, la funcții, distincții guvernamentale, premii și... cel mai al dracului, la o casă de creație, unde să-și nască în chinurile facerii/inspirației nemuritoarele și genialele opusuri... Cum? va exclama iar și iarăși cineva dintre cititorii acestor fataliste note care, de bună seamă, conțin multă tristețe, înstrăinare, suferință morală ca și cărțile mele, chiar nu am avut o literatură care să merite a fi cunoscută de copii și nu numai, ca reprezentând o valoare artistică/estetică? (...) Mai pe scurt, se cere să fie o sită deasă, dar atât de deasă, încât să nu treacă prin ea decât pagini, numai două trei pagini dintr-un autor sau altul, și nu cărți/opere întregi, pentru că, luate integral, acestea îi arată fața adevărată... Or, pagini frumoase, sincere, de adevărată valoare, chiar și sub comunism, aici la noi, s-au scris. Spre alinarea multora, care mai sunt în viață, nu mai sunt ori pe cale de a pleca... Deci, vin cu ideea următoare: a schimba optica, metoda sau, dacă vreți, cu un termen compromis în trecutul odios, metodologia abordării literaturii din deceniile trecute, și anume: formulând și răspunzând (prin respectivele opere) la următoarele întrebări fundamentale ale existenței noastre fizice și spirituale: I. Cum a contribuit literatura la apărarea limbii române literare? II. Cum a contribuit literatura la conservarea conștiinței naționale a românilor moldoveni prin cunoașterea istoriei naționale, a tezaurului spiritual general-românesc, a creației strămoșești, a obiceiurilor și datinilor noastre? III. Ce au făcut scriitorii acestei perioade publice pentru recuperarea, menținerea și aprofundarea unității procesului literar unic românesc în condițiile dominației ocupației ruso-sovietice în România și Basarabia? IV. Cum au condamnat, demascând și surprins în luări de atitudine și prin scrisul lor scriitorii sovietici moldoveni odioasele crime ale regimului comunist, în special marile deportări din 1941, 1949, 1952, exterminarea poporului pe fronturile celui de-al Doilea Război Mondial, prin foametea organizată în anii 1946-1947?... V. Cum au apărat scriitorii și literatura, biserica, lăcașurile sfinte de distrugerea la care au fost supuse de către comuniști? ... S-ar mai putea formula și alte aspecte, dar acestea ar fi destule pentru a dezvolta rolul ei, implicit valoarea autorilor ce au activat sub totalitarism, a literaturii plătuite de ei, ca să nu zic create, pentru că ar suna prea pretențios, de unde s-ar vedea clar și limpede (cum se exprimă tautologic unii și azi pe la noi) ce rămâne de preluat și pus în fața unor elevi sau studenți, și, în genere, a include în noțiunea de literatură artistică din deceniile postbelice...". Sunt criterii fundamentale în revalorificarea puținului ce mai rămâne din literatura/ maculatura noastră de ieri.

Conștiința zborului frânt e remarcată și în reflecțiile scriitorului despre politică: „Se socotește că politica e o chestie murdară, că nu are principii morale. După mine, există politicieni cu o înaltă moralitate, deși le vine foarte greu să și-o păstreze în sec. XX, care a încălcat legile morale, lumea noastră fiind alcătuită strâmb. Aici, în Moldova, facem

politică pentru a ne apăra, pentru a supraviețui, de aceea avem un ax moral care nu ne îngăduie să deviem în barbarie. Acolo unde se urmăresc alte scopuri – de acaparare, de agresiune, de expansiune – politica e criminală, imorală, murdară, noi însă, apărându-ne pământul, viața, sufletul, n-am avea sorti de izbândă, dacă am trăda morala creștină, valabilă de două milenii. Dacă ne referim însă la actualul nostru Parlament, nu putem contesta că el este o structură întâmplătoare, absolut accidentală, pestriță, care nu exprimă spiritualitatea neamului nostru, ci niște forțe cu stări sociale ce și-au trăit traiul. A avut el la început niște momente de elevație, de entuziasm, dar acum trece printr-un proces foarte rapid de degradare și de marasm chiar. În bătălia pentru limbă, alfabet, în riposta pe care au dat-o băieții noștri bandiților pe Nistru s-au manifestat, înainte de toate, simțul politic și demnitatea națională a poporului, a părții de popor românesc ce se află aici”.

La provocarea lui Constantin Cheianu (*Democrația*, nr. 38, septembrie 2002) – *A fost formulat punctul de vedere, conform căruia multe dintre erorile noastre din acest ultim deceniu au fost „programate” de către primul parlament ales democratic. Ca unul dintre oamenii care ați făcut parte din acest legislativ, în ce măsură împărtășiți acest punct de vedere și, dacă sunteți de acord cu el, vă asumați și o responsabilitate în acest sens? De ce v-ați retras cu totul din politică după acel mandat de deputat?* – Beșleagă răspunde jucăuș, cu dezinvoltură: „Care „erori”, Constantine. Au fost adevărate ORORI! Și nu doar „programate”, ci promovate cu o diabolică perseverență spre a împinge această biată populație în cea mai neagră mizerie, adică exact acolo unde am ajuns astăzi. Lucrul acesta s-a putut întâmpla pentru că în acel parlament ales democratic o treime din deputați (120 de persoane) era reprezentată de fracțiunea națională reformatoare și unii simpatizanți ai ei din celelalte grupuri, care sprijineau mișcarea de eliberare națională. Celelalte două treimi din numărul total de 380 de deputați însă erau reprezentate de președinți de colhozuri și sovhozuri, secretari de raioane de partid, președinți de executive raionale etc. Se spune că înainte de alegerile din 1990 primul secretar al C.C. al P.C.M. a convocat toată nomenclatura și i-a ordonat: SĂ VĂ FACEȚI CU TOȚII DEPUTAȚII!. Ce se putea face în acele condiții? Cu toate acestea, au fost posibile niște înfăptuiri, eu zic epocale, cum ar fi, de pildă, adoptarea imnului *Deșteaptă-te, române!* și a stemei, reforma în învățământ și multe altele. Or din chiar primul an de activitate a Parlamentului, gruparea criptocomunistă a procedat la blocarea tuturor reformelor economice și a privatizării. Să ne amintim de tevatura din jurul *Codului funciar* sau aplicarea privatizării prin bonurile patrimoniale, care nu a însemnat decât o mare înșelare și un jaf clasic al amărăților noștri oameni. Sau cazul cu *Acordul de aderare la C.S.I.* Președintele nou-ales de către întreg poporul se duce la Alma-Ata să bage acest popor în nou-creata Comunitate a Statelor Independente, iar Legislativul nu vrea nicidecum să ratifice epocala dumisale semnătură. Ce face domnul președinte? Pune la cale dizolvarea Parlamentului și alegerea unuia nou, care știe toată lumea ce campanie de jaf și hoții a desfășurat!

Cât privește activitatea mea de deputat, am spus-o și o repet: regret, pe de o parte, că m-am lăsat antrenat în această treabă, însă, pe de altă parte, ca scriitor, am avut unica și singura ocazie să-i văd de aproape pe acești specimeni care se cheamă oameni politici. Erau printre ei și oameni de o înaltă ținută morală, dar cam puținei, este adevărat, pentru că marea majoritate a purces din primul moment la a-și vâna interesul și a se căpătui. Erau printre ei și dintre ai noștri, mari patrioți și mari luptători pentru idealurile naționale. Văzându-i, într-atât m-am scârbit, încât m-am jurat să nu mai am de a face cu politica și politicienii”. Amară constatare pentru un luptător învins de sistemul pervers și ignoranța amărăților. Și în continuare: „Dar și în condițiile unei ofensive extrem de dure și agresive asupra conștiinței naționale pe care a efectuat-o metodic și cu tot mai multă ură regimul totalitar prin satrapul său pregătit anume la Moscova Ivan Bodiul, intelectualitatea basarabeană, prin reprezentanții săi cei mai devotați ai neamului, nu a depus armele în fața minciunii și întunericii. Mărturie stă pentru istorie Congresul III al Scriitorilor ce-a avut loc în 1965, la care s-a pledat pentru revenirea la alfabetul românesc, congres declarat de regim drept unul naționalist. A fost un eveniment de o amplă rezonanță și a influențat masele de oameni care nu pierduseră încă facultatea de a gândi normal... (...)

Încercați s-o citiți, iubiții mei confrăți tineri, și o să pricepeți, măcar parțial, ceea ce am trăit noi, atunci, dar și ceea ce vă așteaptă pe voi, în cazul perpetuării actualului regim neocomunist, care nu e decât o emanație a bodiulismului de altă dată. Veți găsi acolo și dărâmarea lentă, din interior a sufletului, și fabricarea omului de beton, și lepădarea fiului de tată, și scoaterea omului din propria casă, și tot tacâmul de binefaceri și bucurii cu care ne-a fericit regimul totalitar comunist... Doamne, ce scurtă este memoria gloatei! Doamne, ce mare este prostia omenească!...”

Interviurile romancierului pun în lumină o figură integră de luptător învins și constituie documente umane foarte prețioase în istoria totalitarismului stalinist, care e încorporat masiv în actualitate. Dialogurile literare schimbă mult imaginea *zborului frânt* al scriitorului.

În *Jurnal 1986-1988* Beșleagă își motivează nu numai prietenii literare, ci și afinitățile și idiosincraziile sale, unele antipatii față de un anumit tip de intelectual. Remarcabile sunt însemnările din jurnal, destăinuirile auto-devoratoare, atașamentul pentru Vasile Coroban sau Nicolae Vieru, spre exemplu, și pentru mulți alți tineri de ieri și de azi.

Nu știm dacă prozatorul își duce la bun sfârșit memoriile, dar, cu siguranță, o personalitate ca Beșleagă are ce spune. Într-un interviu *Eu am conștiința propriei valori...* (*Literatura și arta*, nr. 30, iulie 1996) prozatorul recunoaște în acest sens: „De vreo 5–6 ani am început să lucrez la niște memorii. Am dictat o parte la casetofon, le-am descifrat și continuu să lucrez. Vreau să editez un volum de memorii. Pentru că țin să spun: au fost o serie de scriitori, oameni de cultură care n-au lăsat nici o pagină de memorii. Acum ne gândim: ei au avut ce spune, de ce au tăcut? Drept, nedrept, dar cum

a înțeles cutare viața și lucrurile, trebuia să scrie și să lase. Au tăcut. De ce? Pentru că s-au făcut mari mârșăvii, au fost comise crime, au suferit mulți alături și poate chiar prin mâinile lor. Ei au pus semnături, ei au dat mărturie, dar n-au lăsat memorii – s-au dus. Și m-am gândit: de ce oamenii aceștia n-au scris? Pentru că au fost împotmoliți în păcate sau pentru că s-au gândit că or să trăiască cât lumea? Nimeni nu trăiește o veșnicie. Dar trebuie să dai seama în fața lui Dumnezeu și a oamenilor. Deci scriu memorii, lucrurile acestea se fac greu, sunt complicate”.

Aceste confesiuni ale supraviețuirii vin din conștiința unui învins, dar nu a unui înfrânt, din conștiința unui timp irosit într-o stare de greață. S-ar putea întâmpla ca memoriile lui Beșleagă anume memoriile să fie mult mai importante, mai acute, mai adevărate chiar decât mărturisirile sale despre propria sa operă, despre timpul și oamenii lui, pentru că Vladimir Beșleagă rămâne o figură reprezentativă pentru scrisul românesc din Basarabia, iar romanele *Zbor frânt* și *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* trebuie relecturate și reinterpretate într-un nou context, într-o nouă lumină.

Abstract

The first stage of Vladimir Beșleaga's formation as a writer was a game, entertainment, while writing ironic-sprightly verses. But on the 12th of March 1963 there occurred a change, the writer experienced the revelation that the act of writing was a joy. From this discovery everything changed and everything turned into another direction. From rigid and formal, being maintained on the opaque surface of the word and precise phrase articulated on one dimension, that of an immediate grammatical, equivocal meaning, his creation has become ontological and polyphonic.

Keywords: mathematics, philology, polyphonic creation, spontaneity.

Vladimir Beșleagă, după propriile mărturisiri, a trebuit, la absolvirea școlii medii, să aleagă între matematică și filologie. La matematică era tare, avea note foarte bune. Dar mai avea o înclinație, una precoce, pătimașă, totală într-un mod adolescentin-romantic. Scrie poezii, proză, dramaturgie, trimite la gazeta raională (unde câte ceva i se și publică), la Chișinău, la Uniunea Scriitorilor. Într-o notiță biografică pusă în fața romanului *Zbor frânt* citim chiar și de fondarea „împreună cu alți colegi” a unui „cenaclu literar școlar în cadrul căruia se inițiază în probleme de teorie literară: versificație, noțiuni de estetică etc.”. Erau anii 1949-1950. Cu asta parcă am spus totul: și în privința compunerilor literare, dar și în ceea ce privește eventualele discuții ale problemelor teoretice ale literaturii. Oricum, nu e greu să bănuim în „furtunoasa” activitate „scriitoricească” a elevului Vladimir Beșleagă mai degrabă un reflex al unei epidemii sociale a scrisului (susținută în surdina de un OCHI atotveghetor al sistemului) decât semnul unei vocații. O nuanță de ușoară frivolitate se insinuează de la – să-i zicem – debutul său absolut: „Începutul a fost un joc, o distracție, niște versuri ironic săltărețe vizând barba bunelului meu dinspre tată. Nu mi le amintesc decât ca pe un abur ușor ce s-a topit în depărtarea anilor ca și umbra acelui bunic al meu”. Adăugăm la toate acestea și *prestanța* (la genunchiul broaștei) a studiilor de literatură de la facultatea de filologie din anul 1950, acestea învărtindu-se, ca într-un „Kazacioc”

oniric, în jurul câtorva „clasici” în viață în frunte cu Ion Canna și Lev Barschi. Și totuși... Vladimir Beșleagă a ales filologia, mai exact, SCRISUL.

Dilema *matematica ori filologia* a fost rezolvată, parcă, în favoarea celei din urmă. Spunem *parcă* pentru că matematica din școală l-a urmărit statornic încă 13 ani cu efectele ei de rigidizare, prin interesul excesiv față de aspectul formal al lucrurilor sau, cu o expresie a autorului însuși, prin „deprinderea de a ciocăni, de a cizela fiecare frază, fiecare cuvânt”. Munca de șlefuitor al cuvântului, am spune, e o practică absolut necesară scrisului și, cu atât mai mult, pentru un începător. Așa e. Cu atât mai mult că Vladimir Beșleagă a avut nevoie de acest *exercițiu al exactității* și din alte motive. Întâi, fiindcă „modelele” literare impuse în epocă excelau prin neglijență și aproximație, și ele puteau fi depășite doar printr-o muncă asiduă și prin precizie. Apoi mai era handicapul limbii. „Primul imbold, pornirea de a scrie, recunoaște el, am avut-o de timpuriu, în adolescență. Tot atunci am trăit și cea mai mare dezamăgire, dându-mi seama să sunt cu totul lipsit de cuvinte – un peltic, un mut!” Ca să prindă la vorbă, „pelticul” a trebuit, într-un chin sisific, să „ciocănească” *mult* în cuvintele năvălase, așezându-le în fraze drepte și cuminiți, din care au ieșit, întâi ceea ce el a numit cu ironie în dedicația-autograf lui Vasile Coroban „primul meu mieunat în literatură”, apoi, pe rând, celelalte compuneri de până la *Zbor frânt*.

În fond, școlirea „matematică” în ale scrisului nu a fost deloc inutilă, ba chiar credem că a fost foarte necesară, atâta numai că rezultate valorice care să se rețină nu a avut. Sub talpa suverană a rațiunii ordonatoare cerbicea mândră a creației a înțepenit în generalități și locuri comune. Era o fundătură, de care un scriitor (scriitor din mila Domnului, totuși, și nu a partidului!) și, între timp, un cercetător temeinic al lui Liviu Rebreanu, nu putea să nu-și dea seama. De aici și reacția sa, oarecum „neobișnuită” la prozele din placheta apărută în 1963: „Ca orice autor la apariția primei sale cărți (și eu consider *La fântâna Leahului* prima mea carte serioasă) se cuvenea să am o bucurie. Vai, n-am avut-o, poate de aceea că manuscrisul a zăbovit prea mult prin fel de fel de sertare sau că procesul de editare prea a durat mult... Din contra, *am prins imediat ură pe ea* (subl. n. – A. T.). Așa că... căutările mele s-au desfășurat sub semnul negării, distrugerii tuturor principiilor și dexterităților pe care mi le formasem, lucrând asupra acelor povestiri”. Mărturisirile au fost făcute în 1968, în revista „Moldova”. Vladimir Beșleagă era de acum autorul cunoscut al romanului *Zbor frânt* și, presupunem, lucra deja la cealaltă carte, *Noaptea a treia*. Avea, deci, în spate O OPERĂ, opera vieții sale, iar aceste destăinuiri nu făceau decât să confirme niște secrete de creație, care și așa se vedeau cu ochiul liber.

Astăzi mai știm și altceva. Conștientizarea impasului, dar, mai ales, a drumului ieșirii din fundacul în care nimerise scrisul său s-a produs pe neașteptate. Din jurnalul publicat recent în revista „Sud-Est” aflăm că evenimentul a survenit la 12 martie 1963.

„Am avut astăzi o revelație. O re-ve-la-ție! Dintr-un chin sfâșietor cum era pentru mine actul scrisului, iată că devine o senină bucurie! Forța cea magică ce zace în mine sub lespedeza grea a rațiunii este intuiția. Intuiția – sora, mama, soața credincioasă a talentului, – ea să fie descătușată, eliberată. Să mă ducă în larg și să mă poarte pe unde știe și vrea ea... Căci prea lungă vreme am ținut-o închisă, prea multă vreme am subapreciat-o și neglijat-o... A scrie așa după cum mă îndeamnă inima, sufletul, harul ce-mi este dat întru aceasta... Să crezi în acest har, să te încredezi lui ca unei chemări/forțe divine – el nu te va înșela niciodată... Iar de se va întâmpla contrariul, va trebui să te împaci: omul om este și om rămâne și... cât poate, atâta face...”. Este un adevărat „drum al Damascului” al lui Vladimir Beșleagă, e cheia cu care el peste doi ani de zile, în aprilie-iunie 1965, izbutește, cum spunea Julius Evola, „să smulgă vălurile cu care Apollo ascunde realitatea originară”. De la această descoperire totul s-a schimbat și toate au luat o altă întorsătură. Din rigidă și formală, menținându-se la suprafața opacă a cuvântului precis și a frazei articulate pe singura dimensiune, a sensului gramatical imediat, univoc, creația sa a devenit ontologică și polifonică. Intuiția slobozită de „sub lespedeza grea a rațiunii” și durerea provocată de pierderea mamei declanșează forțe obscure de vitalitate creatoare, deschide cale liberă de comunicare cu nivele de realitate la limită cu absolutul. *Zbor frânt*, va recunoaște el, a fost o carte, pe care nici eu însumi nu-mi dau seama cum am scris-o. A fost ca o revelație. (...) Am simțit că e ceva în mine care se vrea exprimat liber, așa cum simt, așa cum vine din adâncul sufletului, din adâncul experienței mele. Am descoperit atunci că acel ceva se numește muzică, și nu altceva care trebuie inventat. Și în timpul elaborării cărții *Zbor frânt* am dat liberă cale la ceea ce se numește spontaneitate. Spontaneitatea, cred, este respectarea ritmului interior al vieții. Iar muzica, oare nu este ea expresia acestui ritm interior al vieții, al materiei până în adâncul adâncurilor ei? Mi-amintesc un detaliu semnificativ: în timpul elaborării cărții ascultam muzică, discuri, în special Mozart, *Mica serenadă nocturnă*”. E nașterea lui Vladimir Beșleagă ca scriitor din această miraculoasă putere de deschidere a realităților originare. Vocația matematică n-a fost recuzată, ea doar s-a retras (de la suprafață, de la cuvinte și de la fraze) în străfundurile textului, în adâncimile compoziționale, în complicatele interferențe de planuri narative, ca o matematică superioară a esențelor ontologice, algebră și geometrie deopotrivă, în deplină consonanță cu profunzimea picturii și a muzicii. „A obține acest efect simfonic, afirmă autorul, a crea iluzia stereo...adică a spațiului, se poate nu prin succesiunea cuvintelor, ci prin structura compozițională, prin reluarea pe parcurs a anumitor motive. Atunci se formează ceea ce în pictură se numește profunzime, perspectivă...”. E ceea ce Liviu Damian, cam tot pe atunci, îi spunea „geometrie înaltă și pură” – punctul luminos unde literatura se întâlnește cu matematica în intuiția ontologică.

Dacă *Zbor frânt* este încă o scriere impregnată puternic de geometrie, următoarea carte, *Noaptea a treia* este adânc „algebrizată”, la toate nivelele, lucru care, în loc să fie descifrat, a scandalizat: „Romanul în ansamblu și în liniile lui directorii se prezintă însă ca o taină încuiată cu șapte lăcăși”, scria recenzentul intern al editurii. Și, pentru că regimul se temea de „taine”, a hotărât să tragă peste cele șapte lacăte, pentru vreo două decenii, zăvorul tăcerii. Pentru scriitor a fost un șoc egal cu o pustiire de sine. O cădere din ontologie mai grea ca moartea. „Am ajuns să consider că existența mea nu mai are rost, fiind lipsit de libertatea interioară, de dreptul de a alege expresia, ideea, mesajul”, se confesa el mai târziu, menționând că, după 1971, „creația mea a luat o altă linie”. Metaforic, am putea afirma că „drumul Damascului” a deraiat, după această execuție publică, într-o religie din inima căreia a fost smulsă taina Hristosului cel viu. Nu cumva din această cauză *sentimentul scrisului ca muncă de ocnăș* iar revine cu insistență în biografia de creație a lui Vladimir Beșleagă? Și nu cumva tot din această cauză matematica textului parcă recade din nou din algebra superioară în trudnice socoteli aritmetice?...

ADRIAN DINU RACHIERU

Universitatea „Tibiscus”,
Timișoara

VLADIMIR BEȘLEAGĂ – VOCEA INTERIOARĂ

Abstract

The metaphor of the *Broken Flight*, as Vladimir Besleaga's great novel is called, could even define the destiny of Romanian literature from Bessarabia, literature that has been drowned for long in anachronism and provincialism, subjected to ideological interference. Vladimir Besleaga is a competitive name that will be soon recovered, brought home, that is to the heart of Romanian literature that is enriched with Bessarabian heritage.

Keywords: broken flight, novel, modernity, provincialism.

Într-o literatură poetocentrică (cum, negreșit, este cea basarabeană), apariția lui Vladimir Beșleagă – ca reper al prozei ivită acolo – sună cumva paradoxal. În primul rând datorită faptului că viitorul scriitor, beneficiind de o copilărie „norocoasă” (cu trei ani – decisivi! – de școală românească), trăitor în „universul mitologic” al Mălăieștiului, „viersuia” de pe la 16 ani! Și, desigur, poezia, alungată din textele sale prozastice (austere), trăiește în sufletul scriitorului, refugiat o vreme în spațiul literaturii pentru copii, îndrăznind – zicea chiar domnia-sa – un „pas riscant” în 1956. Constatăm apoi că metafora *zborului frânt*, cum e botezat marele său roman (1966), ar putea defini chiar soarta literaturii române din Basarabia, înnămolită – lungă vreme – în anacronism și provincialism, supusă bruiajului ideologic. În fine, discuțiile (abundente!) despre proză se poartă într-un peisaj pauper; încât, Al. Burlacu putea conchide amuzat: „Proză nu există, dar discuții putem face”... Iată, așadar, contextul în care prezența lui Vladimir Beșleagă, sfidând defazajul, „otrava” sentimentalismului moldav, pitorescul etnografic, moșionologist (după vorba lui M. Cimpoi) impune.

Școlit la „uzina Rebreanu” în anii de aspirantură (când, sub conducerea lui V. Coroban, se ocupa de „arta romanului”), transnistreanul Vladimir Beșleagă (n. 25 iulie 1931, la Mălăiești, Grigoriopol) a absolvit, reamintim, Facultatea de Litere a Universității de Stat din Chișinău (1955), construindu-și destinul literar sub pecetea unei Istории traumatizante; dar, important, nu și-a maltratat vocația pactizând cu ispitele oportuniste.

Cititor insașiabil, mereu nemulțumit de sine, se consideră chiar *un întârziat*. Iar creația, în optica celui care s-a perindat pe la diferite reviste (*Scânteia leninistă*, *Cultura*, *Chipăruș*, *Nistru*) și a fost deputat pe listele Frontului Popular (1990-1993) se sincronizează cu durerea, cu marile încercări ale vieții.

Evident, necazurile nu l-au ocolit. Trecut prin infernul suferinței, acumulând varii experiențe în anii de ziaristică sub jugul realismului socialist, ascultând însă de vocea interioară, Vladimir Beșleagă s-a simțit un om liber, imun la „semnele râioase ale timpului” și sfaturile *anti-învățătorilor*. A prins trei ani de carte românească (1941-1944) și memorabilul Congres scriitoricesc din 1965, cerând revenirea la alfabetul latin; a luat notă – aflăm din *Dialoguri literare* (2006) – de „moleșea” cenzurii (uneori), ideologia stagnării și disidența „leșinată” din fosta RSSM. În fine, atent la *sufnul vremii* (1981) aplaudă apariția optzeciștilor reformând paradigma (cultism, eticism), se implică în harța generaționistă și deplânge *comunismul postmodern*, vorba lui V. Gârneț. Ca și soarta unui *neam mut*, deposedat de limbă, cu un destin supus sfâșierii.

De fapt, Vl. Beșleagă a avut parte de trei debuturi (1948, 1956, 1966)! S-a chinuit cu însușirea limbii producând, la început, versuri ironice, săltărețe și debutând la 17 ani (cu „o poezioară”) în ziarul raional. A publicat totuși puțin. După *Zbânțuilă* (1956), evident o carte pentru copii, a tipărit *La fântâna Leahului* (1963), amintitul *Zbor frânt*, marea sa carte, roman care a schimbat fața prozei basarabene, apoi *Acasă* (1976), *Ignat și Ana* (1979), *Durere* (1979), *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* (1988), *Sânge pe zăpadă* (1985). Un destin întortocheat, în plin comunism clasic, încercând a elibera proza de elementaritate, oralitate, paseism congenital. Mai ales că Druță impusese o nouă ștachetă. Analizând starea prozei (rev. *Nistru*, 1979), Vl. Beșleagă va recunoaște ca imperioasă ieșirea din ruralismul tradițional (neaoșism, folclorizare, etnografism), blamând producția în serie. Și înțelegând că literatura aservită, controlată de satrapii ideologici, produce autori fosilizați. Spirit torturat de întrebări, știind prea bine că poezia este punctul forte al literaturii basarabene și că „triajul valorilor” este inevitabil, Vl. Beșleagă a scris „numai când l-a ars la suflet”, în momente de criză, salvându-și ființa. O tentă tragică se insinuează de altminteri în scrisul său, populat cu personaje introvertite, reflexive, interrogative, confiscate de mari dileme morale într-o lume bizară. Dar pe axa rememorării el poate fi și jovial, combinând comentariul eseistic cu filosofarea, experimentul cu mărturia documentară (v. *Hoții din apartamente*, 2006). Oricum, o fire ludică îmbibată de tragism, de permeabilitate postmodernă, coborând însă în adâncurile ființei. Doar acolo află impulsul scrisului; doar o mare durere (precum pierderea mamei) îl face să se încredințeze paginii albe.

Dacă se știa că Vl. Beșleagă este un nume de referință în spațiul prozei basarabene (omologat ca atare), iată că placheta *Țipățul lăstunului* (Cartier, 2006) ne rezervă o aparent mare surpriză. În selecția lui Andrei Țurcanu, *poetul* Vladimir Beșleagă scoate din închisoarea sertarului acele „însăilări” risipite în ani, decantate („notații lirice”, cum plin de modestie le spune), toate fără titlu, purtând un aer funebru. Este un gest de

răzvrătire a poetului „sugrumat” atâta vreme, ne explică însuși autorul. Fiindcă, reamintim, Vl. Beșleagă a debutat „cu poezéle” și acum alaiul cuvintelor (care îi „sunau în urechi”), ieșind din „bezna timpului” cer – somativ – a fi așternute pe hârtie. Fie rememorând „orgile cerești ale adolescenței”, fie așteptând noaptea prăvălită „ca un munte negru”, cu speranța recâștigării purității: „poate va ninge în sfârșit și se / va face / lumea albă”.

Ca o curiozitate să notăm, parantetic, că un alt poet moldav, trăitor la Paris, actorul și regizorul Victor Voinicescu Sotski Dumonceau (n. 22 octombrie 1945, la Florești) publica „în trei limbi” *Cântecul lăstunului / Le chant du passereau* (Litera, 1998). Iar în *L'heure évanescence de minuit / Evanescența miezenopții oră* (Lyceum, 2004), purtându-și dorul, nostalgiile și tristețile în cheie eminesciană și bacoviană, cerșind – chemat de repaus – „un pumn de toamnă”, el va include și poemul scurtissim *Zborul frânt*, scris la Paris, în decembrie 2000. Am făcut trimiterea deoarece celebrul roman al lui Beșleagă, ivit în 1966, cunoscând acum un nou timp al gloriei și un binemeritat ecou critic purta titlul (inițial, „de lucru”) *Țipătul lăstunilor*, titlu păstrat în traduceri de care s-a bucurat în spațiul unional. Dar Vl. Beșleagă l-a abandonat tocmai sub rezerva că ar fi „prea poetic”!

Avem de-a face, se confesa autorul, cu un subiect latent. În fond, rememorările lui Isai, folosind substanță autobiografică vorbesc despre destinul unei provincii: Basarabia, o colonie sovietică și *loc de ruptură* în oceanul slav. Cum Vl. Beșleagă iubește spontaneitatea nu cizelarea, această carte „de viață lungă” s-a cristalizat rapid, în vreo trei luni. Disparația mamei i-a pricinuit o mare durere sufletească și, astfel, un subiect pierdut în hăurile memoriei, brusc reactivat, a fost „eliberat” în stare de transă. În schimb *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* (roman scris în 1969-1970) a fost publicat după 18 ani! Un realism dur (fără a-l avea pe Rebreanu ca model), proustianismul (fărămițarea, dilatarea timpului), examenul moral și problematica etică fac din această carte o apariție de top. Iar autorul se instalează merituos „la vârful ierarhiei în proza basarabeană” (cf. I. Simuț). Introspectivul Filimon reconstituie în *Noaptea a treia* (cum fusese botezat manuscrisul) „o viață și o lume” prin cronică evenimentială și pulverizare epică, în vecinătatea rețetei lui D. R. Popescu, cultivând straniețatea. Stranie a fost însă și soarta acestui manuscris „îngropat” de H. Corbu printr-un „referat intern” (1971), denunțând „aberația delirantă” a prozatorului. Încât „mariajul cu cenzura” (o *absență omniprezentă*, va scrie ironic-amar Vl. Beșleagă) a întârziat nepermis apariția unei cărți care ar fi înviorat peisajul editorial, obedient, de regulă și ocupat, strivitor, de rozaceea maculatură propagandistică.

În replică, oferta lui Vladimir Beșleagă vizează alte zone. Din promisa trilogie despre Miron Costin au apărut două volume, dar prozatorul se gândea să le retopească în *Capul lui Miron*, urmând un sfat (vechi) al lui Liviu Damian. Din *Pălăria lui Sofronie* (un text-embriion, 1974) ar trage o carte „vorbită”, gândită la timpul viitor cu un titlu de policier: *Dublul suicid din Zona Lacurilor*. În fine, lunga spovedanie pe care o va încredința volumului de memorii, publicând deja *Jurnal* (2002), va stârni, previzibil, un enorm interes, dincolo de zestrea anecdotică. Fiindcă, observa Al. Burlacu, la polivalentul

Vladimir Beșleagă interesează – deopotrivă – geneza dar și semiotica volumelor, încapsulând tocmai zbuciumul vieții. Personaj incomod, cu o evoluție lentă, cunoscând sedimentări temeinice, autorul – urmând „sfânta pedeapsă a creației” – își apără *bunul nume*. Vrea, înțelept, străin de țafnoasa demiurgie să fie în primul rând cititor. Visează, înainte de marea plecare (când va fi „gol și singur”) la *o carte a cărților nescrise*. Regretă că nu s-a născut mai târziu, că aparține unei generații „naive”, încasând loviturile destinului și înrolându-se unor idealuri străine; totuși, și-a valorificat timpul, reușind – va mărturisi deseori – „să se oblige”. Iar recolta prozastică impune. „Aproape clasicizat” (și nu doar după vrerea lui V. Gârneț) își ampretează cu un tragism difuz poezia știind prea bine că „...ființa mea adevărată/ e doar în noapte/ împărată...” Sau: cu sufletul „trist și bolnav” ar dori să umple lumea (un boț de lut devenit ulcior) cu vise și lacrimi. În scrisul lui Vladimir Beșleagă zace ferecat un poet reprimat. Dar universul său prozastic, aducând în prim-plan personaje „înrudite genetic” (constata Al. Burlacu), acea lume bizară, populată de inadaptați, suciți, învinși etc. a trezit nedumeriri în tagma criticilor. Să fie vorba de jocul influențelor? Să fie un trend la modă, o concepție de creație, o tendință blamabilă? Spirit analitic, preocupat de radiografierea stărilor de criză, propunând personaje labirintice, Vl. Beșleagă a fost și a rămas un scriitor incomod. Romanul din 1966, vădind deschidere spre modernitate și complexitate, se anunța ca „adevăratul început acceptabil” în mișcarea prozei (cf. I. Simuț). Dar, înainte de orice, Vl. Beșleagă se vrea un cititor profesionist, receptiv și, negreșit, critic. Iar scriitura sa, împărtășindu-ne *vocația suferinței*, vrea să „prindă” ritmul și zbuciumul vieții; fiindcă, ne reamintea prozatorul (cel care s-a construit greu, cu depozitari lente, repudiind fraza „ciocănită”, cizelată), „creația merge mână în mână cu durerea” (v. *Suflul vremii*). Adică, preocuparea obsesivă de a capta *vocea interioară*, dorindu-se spontan, firesc; și știind că, din păcate, scapă „fluizii secreți”, scrisul fiind / rămânând „o aproximație”. Important pentru un autor ar fi, crede Vl. Beșleagă, să-și găsească propria-i cărare, să aducă în pagină lucruri profund trăite, să ofere cărți „scrise cu sânge”. Adevărata literatură nu se face cu suflet rece, nu fugind de „vâltoarea vieții”, nu părăsind temele și problemele pe care trecutul le aduce, eruptiv, spasmodic, la suprafață. În război cu critica (cea dogmatizată, schematică, ideologizată), pe baricade încă (atacând chestiunile fierbinți ale prezentului nebulos, confiscat de harța generaționistă), oferind titluri „de viață lungă”, Vladimir Beșleagă este – salvator – un critic sever al propriilor cărți. Și fiindcă nu ascultă decât de *vocea interioară*, disciplinându-și scriitura, trecută prin refrigerentul inteligenței (reprimând pânza freatică a lirismului), permeabil la nou, conservându-și tinerețea spiritului (încă bătaios), Vladimir Beșleagă este un nume competitiv, urmând – grabnic – a fi recuperat, adus acasă. Adică în matca literaturii române, îmbogățită cu zestrea basarabeană, cercetată, desigur, cu ochi critic. Și acuzând, astfel, inevitabile „pierderi colaterale”...

Abstract

After a while of cultural and national separation, the writers from Bessarabia in the 60s found themselves in the situation of proving their national and cultural identity again. The novel „Zbor frânt” („Broken Flight”) by Vladimir Besleaga, by means of narrative identity, highlights the reacquisition of this specific national feeling.

Keywords: personal identity, narrative identity, idem-identity, ipse-identity, dialogic relation, novel as dialogue, dialogic narrative structure.

Criza identității a constituit un topos productiv în literatura secolului al XX-lea. Arătându-și dezacordul față de normele sociale, istorice, naturale etc., considerate restrictive, prozatori ca Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce, Alfred Döblin, Robert Musil, Franz Kafka, William Faulkner, Thomas Pynchon ș.a. au creat personaje cu identitatea pulverizată în narațiuni fragmentate și ascunse. Scriitorii din Europa de Est, inclusiv, cei din Basarabia și-au atomizat neîncetat identitatea, având același scop – de a o păstra. Aflați în situația de a înfrunta un regim străin ființei românești, scriitorii din acest spațiu cultural și-au găsit propriile strategii de formulare a identității, alcătuind o *poetică a privirii aruncate sistematic îndărăt*, către un trecut-reper – un „altădată” și un „altundeva” – fără de care nu e posibil drumul înainte.

Dincolo de „partea văzută”: tema războiului și a traumelor psihologice pe care această experiență o poate aduce chiar și celor neimplicați în câmpul de luptă, romanul lui Vladimir Beșleagă, intitulat sugestiv *Zbor frânt*, dezvoltă o reflecție stăruitoare despre identitate. Această reflecție se face recunoscută mai ales în felul particular în care se construiește narațiunea: ca revizuire a propriilor povestiri și ca împletire cu poveștile celorlalți etc. Constatarea ne-a determinat o abordare a romanului *Zbor frânt* prin prisma *teoriei identității* prezentată de Paul Ricœur în studiul din 1990, *Soi-même comme un autre* [1]. Pornind de la ipoteza de lucru a hermeneutului francez și speculând în baza grilei tipologice și cognitive a „sinelui construct”, urmărim reînnoirea exegezei romanului

lui Vladimir Beșleagă, indicând, cu alte instrumente, spre structura modernă a acestuia. Totodată, vom vedea felul în care această structură profundă susține un discurs epidictic identitar, în răspăr cu ideologia timpului, trimițând la narațiunile reprezentative ale spiritualității românești și celei europene. Romanul poate fi citit și ca o avertizare asupra faptului că pierderea memoriei duce la fisurarea identității și periclitează grav proiectele ei de viitor.

Ipoteza de lucru

Amintim că Paul Ricœur definește omul ca un „animal a récits”, a cărui unică certitudine constă în a fi narat: „Notre seule certitude c'est d'être narré”. Identitatea personală („intimă”, „reflexivă”) devine narativă doar fiind povestită. Transpus în povestire, sinele reflexiv prinde contur, se organizează într-o „historie” coerentă și inteligibilă. Mai mult, narativitatea este condiția esențială în care se creează o istorie a sinelui. Narațiunea de sine presupune un narator vorbind despre un personaj care acționează pe fundalul unor evenimente dispuse într-o anumită ordine secvențială și care suportă schimbări de la o stare anterioară la una ulterioară. Cel care povestește apelează la unele *pattern*-uri narrative universale, catalizatoare ale imaginației, intrând în relații cu alte narațiuni. „Prin «transpunerea în povestirea de sine însuși», susține cercetătorul, sinele intim, reflexiv, devine o istorie, o geneză și chiar o «cronogeneză» care implică o semnificație subiectivă a timpului, de sine ca istorie. Nu timpul «cronologic», linear, măsurabil are cea mai mare importanță, nici chiar timpul «cronometric», calitativ, trăit, evenimential, ci timpul memoriei active, producătoare de sens, deopotrivă al unei direcții («linii de viață») și al unei semnificații («comprehenșiune dialogică» [2, p. 194]. În structurile limbajului eul personal devine un eu fictiv, iar „sinele” – un „construct al sinelui”. Cu alte cuvinte, identitatea narativă este o *construcție* către un subiect a unei succesiuni a experiențelor sale semnificative, iar identitatea personală autentică e realitate obiectivă a spiritului creator al autorului.

Narațiunea de sine pune în lumină deschiderea și închiderea persoanei în structuri identitate aflate în permanentă negociere și transformare. Concepția narativă asupra sinelui postulează faptul că identitatea se constituie într-un câmp de tensiuni, dar și de potențial echilibru, între două forme de mediere sau coordonate: „**idem-identitatea**” (*mêmeté*) – ce reprezintă capacitatea conștiinței de a păstra o anumită unicitate, permanență, esență (*eidos*) prin diversele etape ale vieții, și **identitatea-ipse** – formulându-se „ca subiectivitate” schimbătoare (ipseitate, sineitate – *ipséité*). Dacă **idemitatea** cumulează semnificații ca „identitate absolută”, simultaneitate și permanență în timp, similitudine și egalitate cu sine a personalității, **ipseitatea** indică disponibilitatea identității la variații și transformări în momentul în care aceasta intră în contact cu realitatea. Ipseitatea are ca trăsătură constitutivă **alteritatea**, ce desemnează variațiile identității narative. Astfel că identitatea narativă este o structură esențialmente dinamică.

Structuri narative. Către *altceva* și *altundeva*

Romanul *Zbor frânt* este, pe de o parte, o încercare disperată de încheiere a unei identități personale autentice și, pe de altă parte, o reconstituire a imaginii identitare etnice, ce a suportat consecințele mai multor ani de mutilare ideologică.

Ricœur consideră că între identitatea naratorului și povestea pe care o construiește acesta există o interdependență directă, de aceea „criza identității” lui Isai nu putea rămâne fără urmări la nivelul elaborării narațiunii. Fraza labirintică, ramificată semnaleză chestionarea permanentă a sinelui și imperativul definirii identității neamului în derivă. Sondarea printr-o serie de experimente mentale mai multe direcții rezultă într-o sumă de tensiuni aparent nerezolvate, amânate doar la nivel discursiv, dar acestea trădează miza identitară. Dacă e să dezghiocăm până la elementele esențiale mai multe episoade ale romanului, vom descoperi aceeași structură care indică revizitarea, refacerea memoriei pentru repetarea, re-spunerea, reconfirmarea poveștii identitare.

Vectorii de gestionare a substratului de semnificare din romanul lui Vladimir Beșleagă conduc în direcții antitetice: către *lumea de „dincolo”* – către *lumea „de aici”*. Oscilările între aceste două lumi și feluri de a ancora simbolicul în expresii de identitate personală constituie schema tuturor situațiilor din roman, pe ea se profilează categoriile etice și estetice, se conturează identitatea sau nonidentitatea.

Identitatea personală a autorului este un proces, o istorie, o aventură și nimic nu ne permite să o fixăm la un moment oarecare al biografiei. Tendința de a găsi corespondențe între evenimentele cărții, viața personală a autorului și conjunctura anilor au avut-o mai multe exegeze ale romanului *Zbor frânt* de Vladimir Beșleagă, acestea evoluând, de regulă, în lipsa unui principiu sistematic, de la interpretările impresioniste, tematice, biografice, psihologice la cele de ultimă oră, axate pe probleme de poetică. Unii cercetători și-au focalizat atenția asupra a *ce* spune scriitorul incomod sau, dimpotrivă, foarte „al nostru” despre timpurile totalitarismului, alții au reușit să depășească limita perceptibilă a evenimentelor, căutând soluția în puzderia de semnificații general-umane ale simbolurilor. Câteva sugestii în acest sens le-a oferit însuși autorul de-a lungul anilor, cumulativ, în interviuri, conversații, articole, pe paginile unui *Jurnal*. Cu siguranță, însă, potențialul „pățaniei” românești depășește intențiile autorului și chiar revelațiile sale de mai târziu. Odată fixat, textul artistic își revendică autonomia semantică și se înrolează în competiție cu creatorul său în ierarhia instanței de semnificare.

Pentru majoritatea oamenilor, faptul de a-și povesti viață este o operație extrem de riscantă, chiar și atunci când ei au încredere în interlocutorul lor. Nici măcar cenzura comunistă nu a crezut, până la urmă, că istoria lui Isai a fost relatată doar de dragul unui imperativ pacifist, în spiritul literaturii din spațiul sovietic al anilor '50. Fibra opozantă și subversivă a autorului a fost numaidecât „deconspirată”, datorită, în primul rând, capacității textului de a trimite *altundeva* și de a ne orienta către *altceva* decât ne-o poate spune direct. Sistemul de imagini obsesive, situațiile rimate, personajele asemănătoare și alte evidente relații interne ale textului sunt mecanisme în stare să declanșeze neliniștea și curiozitatea cititorului.

„Zbaterea” lui Isai între două maluri a generat interpretările diferite de care s-a bucurat romanul din plin. Iată câteva din ele: „Ce-i cu acest personaj care se tot zbate într-un mal și celălalt mal și nu se astâmpără odată? – se întreabă un proletcult – Ce vrea să spună autorul despre tatăl lui, care a fost arestat într-o noapte, dus de nu s-a mai știut de el nimic? Ce apă era aceea de peste, care vorbi tata cu sora lui de dincolo, și încă nu așa, ci prin cântec, ca să înșele vigilența grănicerilor? (...). Toți voi de acolo sunteți niște naționaliști: și Busuioc, și Vasilache și dumneata... Ce, nu pricepem noi că în cartea dumneata nu e vorba de Nistru așa cum încerci să mă convingi, de Prut este vorba, toți numai peste Prut vă uitați...” [3, p. 257]; „Plasat între aceste două planuri, Isai se vede în fața dilemei: ori învinge inerția timpului și se afirmă ca personalitate, ori, cum nu odată se întâmpla pe atunci, e răpus de timp și degradează ca om. Opțiunea lui e pentru prima alternativă” [4, p. 496]; „Omul, nimerind în hățișul întrebărilor și problemelor existențiale, merge pe firul călăuzitor al lămuririlor, dar se pomenește pe drumurile întrerupte „heideggeriene”, întorcându-se mereu spre punctul de pornire” [5, p. 200]. Și, în cele din urmă iată o posibilă interpretare propusă de autorul însuși: „Sigur că lucrurile care sunt exprimate acolo – destinul rupt între două maluri de ape, între două forțe – este destinul nostru. E destinul supus sfâșierii, iar sfâșierea a dat acea sublimă formă de artă, care este tragedia, încă de la antici, de la Eschil și Sofocle”.

Dezacordul aparent al acestor viziuni asupra romanului, similitudinile cărora se exprimă totuși prin relevarea opozițiilor, se datorează funcționalității limbajului artistic care trimite mereu către origini, către fondul simbolic conciliant al umanității, apt să ghideze descifrarea în labirinturile de semnificații. Căutarea identității corespunde autocomprehensiunii *Dasein*-ului, proces pe parcursul căruia subiectul primește confirmări sau dezmințiri la întrebarea angoasantă despre sensurile ființei. Iată de ce sensurile reconstruite fie de autor, fie de interpret se structurează pe o dialectică a contrariilor: iubire/ură, loialitate/trădare, nevinovăție/culpabilitate, neprihănire/păcătoșenie, fraternitate/dușmănie, român/străin, malul drept/malul stâng etc.

Unitățile de acțiune la Beșleagă sunt structurate așa, încât totul să semnifice și să trimită către acțiuni similare, formând cu acestea o unitate de sens. Încercările desperate de a ajunge *dincolo*, către *altceva* caracterizează majoritatea gesturilor din roman: Isai-maturul intră sub apa Nistrului, pentru a trece dincolo pe *celălalt* mal, transgresând imaginar totodată și apele timpului către Isai-adolescentul, acesta, la rândul său, trece apa *dincolo* în speranța de a-l găsi pe Ile; tatăl comunică cu sora de pe *celălalt* mal; Timoșa iubește o fată de pe *cealaltă* parte a Nistrului; Ile caută caii *dincolo*; Lăstunii țipă pe panta opusă etc. Dar o plecare *dincolo* presupune, ca în mitul evocat de Platon, *Phaidros*, ireconciliabilă revenire înapoi, *aici*: Isai-maturul, după ce suportă efectele memoriei traumatizante, revine *aici*, în prezent, la copilul său, pentru a-l ocroti în lumea *aceasta* imprevizibilă; Isai-adolescentul, rănit și maltratat de nemți, se întoarce *aici* acasă (la acel moment – teritoriu „eliberat” de ruși); imaginea paternă a ofițerului german este compromisă; Ile, drept mulțumire, pasează vina fratelui său; tatăl este exilat, îndepărtat și

mai mult de sora sa etc. Apa Nistrului marchează hotarul dintre „cer și pământ”, „zbor” și „frângerea” lui, avânturile și regresele ființei. Moștenitor al năzuinței eterne a omului către frumos și adevăr, scriitorul îmbracă pe schema mitului inițiativ trasa unei povești autohtone despre muritorii unui ținut care trebuie să se mulțumească cu puținele clipe de elevație. În pofida faptului că debutul romanului este tradițional, nenumărate indicii de pe parcurs ne trimit către o lume ce transcende evenimentul în fulgerări de revelație, etalând crezul autorului în funcția „metafizică” a artei.

Nararea acestor acțiuni au o finalitate persuasivă de informare-explicare a resorturilor „metafizice” ale identității. Miturile și legendele revizitate răspund la întrebările „de ce existăm?”, „cum să trăim?”, constituind o *propedeutică a eticii*. Experiența de identificare implică o căutare fenomenologică, o continuă prezentificare narativă. Astfel se explică un alt „pachet de relații” ce alcătuiește „legea structurală” a narațiunii românești, inițiat în jurul conceptului de rubedenie. Doi frați estimează în mod diferit obligațiile față de familia lor: Isai a făcut totul, și-a pus viața în primejdie pentru a-și salva familia, pe fratele său, pe mama și sora sa, Ile și-a trădat conștiința fratelui cel puțin de trei ori: povestea cu caii a fost pusă, fără temei, pe seama lui Isai care a făcut un an de pușcărie pentru asta; dorința lui Isai de a-și construi casa într-un anume loc („anume lângă casa părintească, în vale, mai aproape de apă”) nu este realizată din cauza interpușierii fratelui său mai mic; Ile a ridicat mâna asupra fratelui său și l-a „zgâlțâit”, iar atunci când Isai, încercând să se apere, a lovit-o întâmplător pe mamă-sa, el n-a vrut „să-l ierte nici în ruptul capului”. Mitul biblic despre Cain și Abel (putem invoca aici și trădarea „fraților etnici” din balada *Miorița*) este reluat, verificat în noile condiții ale povestitorului din secolul al XX-lea, pentru a-i valida încă o dată universalitatea.

Nucleele narrative analizate mai sus asigură dinamica interioară a textului, structura trimite permanent către un dincolo al semnificației, transferând atenția de pe *eveniment* (aventură) pe *idee* (semnificație). Sintagmatica și paradigmatica „pachetelor de relații” permite a discerne inovația, asamblarea originală a acțiunilor din roman în raport cu toate codurile-scenariile narrative sedimentate pe parcursul istoriei. Schemele miturilor universale și indicii narativi ale interiorizării conturează *idem-identitatea*, cu alte cuvinte identitatea pentru *sine* și prin *sine*. Textul lasă la vedere constante în care identitatea personală își găsește sprijin, constante identificabile fie în inventarul de mituri naționale, fie în acela al metaforelor obsedante. Imaginarul conotează relația cu Sine și cu Celălalt, cu propria istorie și cu miturile fondatoare.

Identitatea pentru celălalt

Aflate în căutarea identității, personajele lui Vladimir Beșleagă, de regulă, se repliază spre interioritate și devin „străini” pentru cei care sunt dispuși a înțelege superficial realitatea. Personajul principal Isai nu este un aventurier în sensul romanului clasic, ci o persoană reflectoare, amintirile lui sunt totodată incursiuni în memoria omenirii, precum și în imaginarul colectiv. Isai-maturul, Isai-adolescentul, Isai-fratele, Isai-fiul etc.

sunt proiecții ale identității care, deși evoluează în timpul și spațiul narațiunii, păstrează o anumită continuitate, asigurată de unitatea ființei revelate de memorie. Apelul la imaginarul colectiv consemnează căutarea *invariantului* transcendent care asigură permanența în timp a caracterului lui Isai și a semnificațiilor aventurii lui.

Totuși, stând în fața „oglinzii”, naratorul își investighează iubirea de sine, dar și de celălalt, formulându-și identitatea printr-o permanentă verificare și dezvoltare relațională. Subiectul romanului se naște și din intriga ce îl leagă pe narator de Celălalt, care compune o temă importantă în povestea sinelui. Pentru ceilalți membri ai comunității – sat, soție, ruși, nemți – Isai este un *străin*, un spion, un trădător, un bețiv sau un „*cuminte*” de invidiat. Identitatea fratelui mai mare al Frăsânei se reflectă în cuvintele celorlalți reflectori: soție, fecioraș, bunel, mamă, Ile, căpitanul și ofițerul german, Timoșa, Bărboșu, Ochelărosu, străinul venit în sat, gura satului, fără a fi dezvăluită pe deplin. Ambiguitățile persistă mai ales la nivelul apartenenței naționale. Polarizat între cele două puteri – rușii și nemții – Isai își revendică o altă identitate, se află, vorba criticului proletcultist, cu privirea peste Prut, acolo unde își căuta tatăl său sora, bunelul său – rădăcinile, el însuși – fratele.

Ipostazele dramatice și dureroase ale înstrăinării de origine sincronizează cu cele ale (re)integrării de sine: „După aceea Isai, care simțea că parte din vină o poartă el, s-a îngropat și mai adânc într-însul și s-a închis mai pentru toți. Poate chiar pentru toți – și pentru dânsul”. După *închidere* urmează neapărat *deschiderea*, or, identitatea nu poate căpăta obiectivitate fără contribuția comunității. Existența umană e condiționată de relațiile sociale (M. Bahtin). Relația cu *altul* este tot un indicator al identității personale și narative, validată în relațiile dialogice *eu-pentru-sine, celălalt-pentru-mine, eu-pentru-celălalt*.

Subiectivitatea concepută narativ permite a contura identitatea în raporturile dialogice cu *altul*. Discursul omniscient al naratorului este subminat de „multiplicarea reflectorilor, a personajelor antrenate în elucidarea pățaniei, care își expun părerile”, creând incertitudini derutante. Formule cum sunt „parcă”, „părea”, „poate”, „dacă așa a fost”, „auzise câte ceva”, „după cum vorbeau unii din sat”, „nu știu cum”, „nu se știe”, „se năzare” etc. alimentează „o oarecare teamă, mai multe dubii în privința *exteriorizării* sau *interiorizării* lumii” [6, p. 41-42]. Iată fragmentul mult discutat al romanului care certifică existența relațiilor dialogice, presupunând voci cu atitudini distincte într-un singur cuvânt: „Și or fi fost toate bune, dacă n-ar fi început să se despartă de nevastă-sa și ba s-o trimite acasă la părinți, ba să se ducă el înapoi la mamă-sa, în casa cea bătrânească din vale, împărțind, se înțelege, și copii – când unul își lua fata, iar celălalt băiatul, când aista lua băiatul, iar celălalt fata. Că apoi se întâlneau copii în drum ori la scăldat și uitând care și al cu îi, se duceau amândoi să întrebe de mama, iar mama îi trimitea la tata să-l întrebe și ei se duceau... Până la urmă se adunau tuspătru la un loc și trăiau iar, până la o vreme, când porneau din nou cu despărțirile. Și mai totdeauna femeia își aducea aminte cât de *cuminte* a fost Isai pe când era băietan, și zicea că nu degeaba a vrut să-l gătuie mănese, și nu degeaba a fugit el peste front, că de astă parte totuna l-ar fi găbjit, și că, poate,

era mai bine dacă nu-l mânau valurile la mal.” Debutând cu o partitură pe cel puțin două voci (a naratorului și a lui Isai), enunțul etalează, spre sfârșit, o orchestrare polifonică (vocea femeii, a mamei, a satului...). Totul pentru a prezenta un personaj care iese din cadrele normalului, opozant și rezistent la presiunile Puterii. În acest sens, acel „*cu-minte*” își etalează așa-zisele „șopârle” care sunt capabile să inițieze dezbateri mai ales privind identitatea națională. Ascuțind urechea, vom auzi în tot romanul mai multe voci solidare în problema apartenenței naționale și culturale, narațiunea luând configurație polifonică. Romanul ne apare din acest moment o scenă în care interlocutorii își negociază o viziune împărțită asupra realității unor ani dificili pentru locuitorii acestui ținut.

Această abordare ne permite a identifica un *model al carnavalescului* care reprezintă pe axa temporalității istorice un *timp al crizei*. Cu acest model Vladimir Beșleagă se înscrie în literatura est-europeană a anilor '60-'70 care a generat cultura subversivă aducând cu sine și construcția utopică. Personajul-erou Isai este o figură profetică din subterana Marginii a căror țință este Centrul; ei sunt „cavalerii utopiei”, având o bizară măreție, chiar dincolo de superficialitatea pitorească. Carnavalescul prezentat de figura lui Isai definește creația ca pe o formă de exprimare a adevărului neoficial. Măștile lui Isai nu sunt doar o ocultare și disimulare, ci și un joc liber de ambiguități. Ambiguizarea produce o comunicare fertilă între ficțiune și realitate.

Odată încorporată în narațiune, povestea personală intră în dialog cu poveștile altor creatori, cu care eul personal are afinități, „împrumutând” inevitabil ceva din felul cum acestea își organizează narațiunea de sine. Recunoașterea puterii modelelor și asumarea lor în spațiile literaturii reprezintă o permanentă încercare a definirii identității de sine vizavi de marile momente ale literaturii române și prin raportarea la modelul canonic al celuilalt, aparținând altei culturi. În linii mari, am mai spus-o, romanul lui Vladimir Beșleagă intră în relații dialogice cu toate „poveștile” de căutare a identității din secolul al XX-lea, semnate de maeștri ai genului. Să luăm cel puțin autorii cu care are afinități în abordarea temei războiului – Liviu Rebreanu, model românesc și Louis-Ferdinand Celine, pe dimensiune franceză. În consonanță cu aceștia, scriitorul basarabean frustrează percepția tradițională a războiului ca spațiu de manifestare a eroicului și refuză demagogia searbădă, mascarada falsă, gesturile emfatice legate de acest subiect. Pentru intelectualii filozofi, care au trăit experiența pe viu, războiul nu e decât un tragic, lipsit de măreție și dezgustător complot împotriva vieții umane și, implicit, împotriva oricărei identități. Alături de scriitorii invocați, Vladimir Beșleagă reprezintă un moment tulburător al conștiinței umane din acest secol tragic.

De remarcat că autorii asimilați sunt exponenții democrației și ai umanismului generos indiferent de naționalitate, confesiune, moment istoric etc., ei reprezentând abateri de la direcțiile conservatoare ale literaturii oficiale. Modelele acumulate înnobilează polifonia romanului, îi largesc spectrul problematic, iar identificările și respingerile, dedublările, reduplicările infinite generează posibilități stilistice nelimitate.

Concluzii

Identitatea narativă a romanului lui Vladimir Beșleagă profilează o permanentă construcție de caracteristici și apartenențe simbolice care marchează limitele variabile între două extreme: *aici–dincolo*, *eu–tu*, *sine–altul* etc., a căror incidență creează multiple semnificații. Oscilarea infinită între acești poli incită coeziunea atât de necesară ființei.

După mai multă vreme de înstrăinare națională și culturală, profitând de timpul scurt al unei relative destinderi, scriitorii din Basarabia anilor '70 s-au pomenit iarăși în situația să-și prezinte indirect, la ei acasă, apartenența la spațiul identitar. Scriitura pentru mulți dintre ei, exilați în propria țară, a însemnat singurul mod de ființare, posibilitatea de proiectare a convingerilor ideologice și simbolice, generatoare de mărci ale identității și exprimând un punct de vedere colectiv. *Zbor frânt* constituie expresia acestei reluări sisifice de recuperare imaginară a identității unui popor pe cale de a se pierde.

Note:

1. Paul Ricoeur, *Identitatea narativă*. Traducere de Lucian Popescu. În: *Krisis*, Seuil, 1995, nr. 2.; Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.
2. Claude Dubar, Criza identităților. *Interpretarea unei mutații*, Chișinău: Știința, 2003.
3. apud Alexandru Burlacu, *Beșleagă despre Beșleagă*, în volumul Vladimir Beșleagă, *Dialoguri literare*, Chișinău, 2006.
4. Nicolae Bilețchi, *Vladimir Beșleagă: romanul de sondaj psihologic al timpului interior*. În: *Literatura română postbelică*. Chișinău, 1998.
5. Mihai Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău: Arc, 1997.
6. Alexandru Burlacu, *Vladimir Beșleagă. Po(i)etica romanului*, Chișinău: Gunivas, 2009.

LIDIA PIRCĂ

Colegiul Național „Octavian Goga”,
Sibiu

GEOMETRIA INTERIOARĂ A PERSONAJULUI ÎN ROMANUL *ZBOR FRÂNT*

Abstract

The novel *Broken Flight* written by Vladimir Beșleaga reveals a true story of our nation, a story that was lived through anamnesis and generated by natural portrayal of the character that has got a post-war type; he is a "modern man" whose "inside world" is oversized, strained by crowding the details that come from outside and inside and, through natural reverberation, they are amplified in interior.

Keywords: internal geometry, destiny, inner investigation, search for identity.

Romanul *Zbor frânt* al lui Vladimir Beșleagă dezvăluie o istorie autentică a poporului nostru, trăită prin anamneză și generată de portretizarea firească a personajului de tip postbelic, „omul modern”, al cărui „spațiu interior” este supradimensionat, tensionat prin aglomerarea detaliilor, care vin din exterior și prin reverberare firească sunt amplificate în interior.

Valoarea intrinsecă a scrierii răzbate din glosarea unor panoramări mentale dictate de evenimentele celui de-al Doilea Război Mondial, de pe teritoriul Basarabiei, prin intermediul cărora lectorul parcurge retrospectiv o lectură pe nivele fragmentată de interpretări proletcultiste.

Isai este personajul al cărui destin ontologic este pus sub lupă. O primă treaptă a cristalizării sale este creionarea caracterului său, urmată de dobândirea conștiinței de sine și definirea sinelui prin întâlnirea cu celălalt, pentru ca apoi să asistăm la izolarea epică a eului determinată de rătăcirea în propriul labirint interior.

Zbor frânt este „povestea construirii unei identități” [1, p. 2] individuale și naționale, a unei biografii în spiritul realităților sovietice de la jumătatea secolului al XX-lea, când individul pendulează între malurile antitetice atât în plan vertical, cât și orizontal, ale unui râu devenit la nivelul discursului epic suprapersonaj – Nistrul.

Explorarea geometriei secrete a personajului înseamnă investigarea exterioară și interioară a acestuia. Analiza celor două *euri* pune în lumină un plan al interiorității definit

prin „eul adânc”, de profunzime, situat în straturile abisale ale ființei și „eul superficial” aflat la limita din afară a interiorității [2, p. 2]. Dacă „eul adânc” se confruntă cu durata temporală, „eul superficial” este o proiecție a aceluia în spațiu, rezultând de aici, că în cea mai mare parte a timpului trăim în afara noastră, cu o vagă percepție a propriului eu. Eul adânc, într-o confruntare permanentă cu meandrele sinuoase ale imanentului dezvăluie frământările, zbaterile lui Isai, care actualizează scufundat în apa Nistrului secvențe memorabile din viața sa.

Din dorința de a evada, fie și pentru o clipă, din arșița cumplită a zilei sau din realitatea imediată, Isai merge cu fiul său la malul Nistrului pentru a înota. Tabloul descriptiv de natură dezvăluie în imagini picturale de o rară finețe, detalii semnificative prin care se personifică, se multiplică *oglindea cenușie, zgrunțuroasă, ștearsă... se făcu iar dreaptă, neclintită* a râului. Apa Nistrului îl atrage în chip miraculos pe Isai, care îmbrățișând râul, se contopește cu acesta retrăind episodic adolescența frământată.

Adâncul râului fuzionează cu adâncul eului, iar personajul parcurge un labirint complicat, suspendat între *acum* (Isai – omul matur, tată a doi copii) și *atunci* (flăcăul plecat în căutarea fratelui Ile, când cade pe rând în mâna rușilor, respectiv a nemților). Timpul obiectiv este anulat, condiția firească a personajului este schimbată.

Eul superficial dezvăluie încercările personajului de a ajunge „dincolo”, pe celălalt mal al Nistrului. Acolo sunt cuibarele lăstunilor, pe celălalt mal, Isai l-a căutat odinioară pe Ile, rățacit în căutarea cailor; Timoșa iubea o fată de pe celălalt mal al Nistrului și tot „dincolo”, Isai – adolescentul a fost rănit, maltrat de nemți.

Apa Nistrului devine hotarul dintre „cer” și „pământ”, dintre „aici” și „dincolo”, dintre pace și război, familie/neam și dușmani, și nu în ultimul rând dintre „zvor” și „frângerea” lui.

Întregul roman este o pendulare între planuri: temporal – *prezent și trecut*; spațial – *aici și dincolo*, cu reveniri și sincopări în care narațiunea subiectivă oferă posibilitatea investigării structurilor abisale umane suprapuse celor naturale. Nistrul „îi mahnit tare, îi întunecat la chip”. În timpul războiului, Nistrul nu este un simplu martor pasiv, este direct implicat în evenimente „Uneori când cele două focuri de pe cele două maluri se încheștează la luptă și se izbesc piept în piept, pe moarte, nu pe viață, și se reped în sus, focurile, apoi cad iar, atunci ia foc și apa lui, apa Nistrului, și începe să ardă și ea. Și arde cu pară, dar nu-i galbenă para, ci-i roșie, că-i sânge, sânge de om... Și sângele acesta se întinde pe trupul lui, al Nistrului, și îl doare, îl frige tare”. Apa, focul, pământul, aerul – elementele heraclitiene se conjugă cu alte simboluri sacre: sângele, strigătul (lăstunilor, dar și al oamenilor), oglinda apei, satul, dorul.

Scufundarea în apa Nistrului este echivalentă cu scufundarea în adâncimea propriului eu, în care vie este imaginea bunelului reiterând mitul lui Moise, „bunelul pășește peste apă sprijinindu-se în toiag și apa sună când o lovește cu vârful toiagului, parc-ar fi sticlă, ori gheață, ori oglindă”, imaginea mamei ce veghează la căpătâiul fiicei

bolnave sau imaginea lui Ile, a lui Timoșă. Apa ce îl îmbrățișează pe Isai „se întunecă, îl atrage tot mai la fund, se închide”. Memoria se aseamănă păpușii rusești Matrioșca, iar scufundarea este alunecare neconținută spre interiorizare: „Și-a adus aminte totul în clipa când a intrat cu băiatul de mână în apă”, și-a adus aminte de calvarul trăit în timpul războiului. Nu suferința fizică a lăsat urme, ci suferința psihică a săpat adânc în ființa lui Isai, asigurându-ne de realitatea că existența umană este una tragică.

De fapt, putem considera că tot periplul lui Isai în subteranul acvatic este un „exil interior”, o topire a *eului* în *celălalt*, marcat, sau mai bine zis, dublat de proiecțiile identității sale: fiul, fratele, bunicul, precum și ale sinelui, adolescent, matur. Aceste ipostaze joacă rolul de „oglină” a proiecției interiorității sale, o alunecare firească de la exterior spre interior ca rezultat al autocontemplării.

Focul din final, care transformă în scrum hainele personajului rămas pe mal, poate fi un simbol al purificării/arderii identității prezente, al regăsirii echilibrului suspendat între cele două maluri ale râului.

Note

1. Aliona Grati, *identitate personală/ identitate narativă în romanul „Zbor frânt” de Vladimir Beșleagă*, în Revista Limba Română, Nr. 10-12, anul XVII;
2. Liviu Petrescu, *Romanul condiției umane*, București, Editura Minerva, 1979, p. 145-146.

Abstract

It is poetic sensibility that has made Vladimir Beșleaga a writer with modernized language, although the Romanian literary history will remember him not necessarily as a poet. Vladimir Beșleaga's poetic debut, the 75-year-old beaten to the edge, with the volume *Tipatul lastunului* (Screaming of a Swallow), Cartier Publishing House, 2006, is not a surprising one, but as natural as possible – it is a search for personal tone.

Keywords: unwritten/unedited poems, sententious poems, musical poems, painful poems.

Nu cred că istoria literaturii române îl va reține pe Vladimir Beșleagă neapărat ca poet, deși anume poetul din el a făcut posibilă spectaculoasa evoluție (în domeniul limbajului – a se vedea *Zbor frânt*, dar și *Viața și moartea nefericitului Filimon*) a prozatorului cu același nume, intrat demult în conștiința critică a contemporanilor. Altminteri, nu-i deloc un caz singular – și Nicolae Breban este, înainte de toate, recunoscut drept romancier de primă mână, compunerea versurilor (*Elegii parisiene*, 1992; ediția a II-a, 2006) sau traducerea unor autori dragi (Rainer Maria Rilke, *Elegii duineze*, 2006; 2008) rămânând o dulce zăbavă, dacă nu cumva poezia joacă rolul de camerton. Altfel spus, debutul poetic al lui Vladimir Beșleagă, la cei 75 de ani bătuți pe muchie, cu volumul *Țipătul lăstunului*, Ediție alcătuită de Andrei Țurcanu, Cartier, 2006, nu mi se pare unul surprinzător, ci cât se poate de firesc – este căutarea tonului personal între o probă de orchestră și o reprezentație cu public (romanele sunt niște concerte simfonice, nu-i așa?!...), versurile fiind scrise pe durata întregii vieți de creator. În acest sens, se cheamă că autorul *Zbor-ului frânt* (într-o primă redacție, chiar *Țipătul lăstunului*, titlu ce s-a păstrat pentru varianta rusă a romanului: *Крик смружа*) și-a văzut visul cu ochii:

„...o ce mult aș vrea
înainte de-a închide ochii
pentru totdeauna
să scriu o carte a cărților mele nescrise...”

(De remarcat punctele de suspensie, la începutul și la sfârșitul versurilor, amintind de cusăturile unei răni cauterizate, grăitoare tocmai prin ceea ce nu poate spune – într-un alt text, autorul se confesează: „...vreau o carte fără cuvinte/ vreau să mă cufund în tăcere/ Eterna Tăcere...”; dacă nu ar fi impregnate de-un spirit profund național – de ex.: „...cum stau satele noastre/ cetăți fără de ziduri/ sub asprul vânt al istoriei...” –, aş zice că autorul nostru urmează îndeaproape poetica haiku-ului).

La prima vedere, textele poetice ale lui Vladimir Beșleagă seamănă grafic cu niște mici partituri muzicale în care autorul pune pe hârtie nici nu un lied, rareori – un motiv încheiat, cel mult un acord („...trăiesc/ în așteptarea/ unei/ minuni...”), o notă (cu surdină: „trrrec trrrenuri/ prrrin uuurechi/ vvvâjâie vvvântul/ vvvân/ vvvurechi/ uuurlă luuupii/ uuuan/ uuurechi...” – nu știu de ce, aceste versuri mă duc cu gândul la trenurile cu deportați basarabeni, din '40, '41, '49), dacă nu cumva însuși câmpul alb al paginii funcționează pe post de cutie de rezonanță. Sunt tot atâtea stări (doar că nu de moment, ci îndelung răbdate), surprinse pe viu și înfierate cu dangaua. Până la os, unele:

„...de ce-aș ascunde
dacă simt
că voi muri
poate/foarte curând...”

Altfel spus, poetica lui Vladimir Beșleagă funcționează după principiul spiralei comprimate timp îndelungat până aproape/dincolo de pragul de rezistență și brusc eliberate – exemplar, în acest sens, mi se pare poemul de la pag. 37, un adevărat hronic/pomelnic al neamului (nevoii – cum altfel?!) descărcat într-un singur vers, rupt și acesta în trei:

„...mirosul
cușmei
lui tata...”

Din aceeași categorie – hai să-i spunem, citându-i pe cronicarii atât de dragi cărturarului nostru, *de neamul moldovenilor* – se remarcă „satele noastre/ cetăți fără de ziduri...”, citat mai sus; mai puțin convingător, căci se lasă furat de retorică, „...proslăvit-te-am/ urātu-te-am (...) neam al meu...” conține și câteva versuri pe care eu unul le-aș ridica în stemă: „[al meu neam] dat lumii de haram/ și mie/ de hram”. Fără să se refere explicit la *perduta genta*, a noastră, poemul de la pag. 33 (una dintre capodoperele volumului) are forța unei parabole naționale (un fel de *Miorița* din perspectiva... câinilor „mai (puțin) bărbați”), dar și general-umane:

aparentei simplități se deslușesc sonoritățile ademenitoare din *Cântarea cântărilor*, la unison cu versetele grave ale *Eclesiastului*, ca-n acest poem de forță pe care-l citez cap-coadă respectându-i verticalitatea:

„ ...fără tine
s-a lăsat iar pustiul peste întreaga
lume
și iar mă simt gol pe dinăuntru
cum eram înainte de a te cunoaște
din ce-am fost am rămas doar o
coajă
subțire fragilă
ca mâine se va risipi și ea
iar vântul
o va spulbera
amestecându-mă
cu pulberea eternă
a pământului...”

Și astfel, pe neprins de veste, nu mai suntem pe tărâmul lui Eros, ci al lui Thanatos. Punct și de la (celălalt) capăt.

Atunci când nu reacționează visceral (acel „...nu nu nu” din *plâns pentru feciorul meu pierdut pe 21 ianuarie 1987*), tema morții nu-i dă fiori metafizici lui Vladimir Beșleagă – s-ar zice versurile sale se aștern ca niște traverse pentru ca trenul funerar să poată sosi la timp în... gara pentru unul singur. Uimitor de concretă, lumea văzută cu ochi de rămas-bun capătă un plus de prezență, ca și cum abia transpunerea acesteia în cuvinte i-ar garanta perenitatea („...cu fiecă zi sufletul meu/ se mută să trăiască în cuvinte/ în rânduri de carte”). Mai cu seamă îi reușesc lui Beșleagă *pastelurile în alb și negru* – specia pe care ar putea-o patenta! –, dintre care două mi se par adevărate bijuterii:

„...cortegiul alb urcând pe costișa cu umbre
sus pe culme un copac singuratic veghează
psalmii cad din iarbă pe marginea drumului
și caprele vin din urmă clătinându-și
tăcute bărbile
fața ta nu se vede în aburii căldurii
copite mari rotunde lasă urme rotunde
ochii mei curg prin praful fierbinte
al drumului
și pe unde calcă ei rămân picături negre...”

și, mai spre finalul volumului, când universul liric începe a se dematerializa până la sunetul de clopote din poema finală, această *cerna hodinka*:

„...am zis da soarele nostru a scăpătat spre
chindie
și ca mâine va ninge abundent
clădind deasupra noastră
munți albi
și el va lumina atât de slab
încât nu va mai putea încălzi
să-i topească
și noi vom adormi sun zăpezi
pentru totdeauna...”

Seninătatea cu care acceptă trecerea/tăcerea eternă („...m-am risipit... viața s-a dus....”), dincolo de resemnare („...sunt bătrân ca vremea eu/ sunt bătrân ca vremea eu/ sunt bătrân ca vremea eu/ sunt bătrân...”), trădează de fapt un suflet împăcat cu sine (mai puțin – cu lumea), chit că a avut multe de pățimit. Este un fel de/chiar *Memento mori*, în regim de așteptare („Asudând, printre Pomi, în Grădină,/ Risipindu-mă în file de carte,/ Îngăduie-mi doar o Oră senină –/ Îngădui-mi-o, Moarte”), dar și o partidă de șah – exact ca-n filmul lui Ingmar Bergman, *A șaptea pecete* – cu *Nimicul*, *Marele* („Orice Dorință (a mea) Împlinită/ Este un Pas (al meu) către Moarte./ Orice Dorință (a mea) Neîmplinită/ Sunt Doi Pași ai Morții către Mine”). Altfel spus, fie că începe cu albele, fie că începe cu negrele, pierderea este înscrisă în logica însăși a jocului, ceea ce nu-l face mai puțin pasional. Deloc întâmplător, autorul se identifică – dovadă: textul e reluat pe coperta a patra a volumului, pe post de... basorelie! – cu „un cocostârc singuratic/ în câmp deschis/ prins în crucea/ lunetei (...) gata să-și ia/ zborul/ printr-o zvâcnire a aripilor/ neștiind/ că degetul/ iată/ apasă/ pe trăgaci...” Or, de la substantivul „trăgaci” la verbul „a trage” e o viață de om, în cazul de față – de creștin, și atunci acordul final al cărții (și nu numai...) nu poate fi decât acesta:

„...trageți vă rog clopotele
trageți vă rog clopotele
trageți vă rog clopotele
trageți vă rog clopotele
trageți vă rog clopotele
trageți vă rog clopotele
trageți vă rog clopotele

trageți vă rog clopo...
trageți vă rog clo...
tra... vă ro... clo...
tra vă vă ro ro
ca să po mu riiri...”

Nu-ți prea vine să spui, după aceste cuvinte, obișnuitul „restul e tăcere” – în plus, din vraful de manuscrise ale maestrului Beșleagă s-ar putea alege oricând alte 2-3 volume de versuri, pentru a nu rămâne, tocmai Domnia Sa, *Poetul „cărților nescrise”* (citește – „needitate”).

* * *

Vadimir Beșleagă este un tragic maratonist al literelor noastre care tot aleargă de câteva decenii bune, dar nu spre a vesti Victoria în cetate, ci pentru a da alarma! De la *Zbor frânt* la *Cumplete vremi*, fără a uita de *Viața și moartea nefericitului Filimon* (una dintre puținele opere de sertar ale literaturii române din Basarabia!), Domnia Sa nu și-a scos niciodată zalele de luptător, și nici nu s-a încununat, ca atâția alții, cu laurii crescuți în serele politicii naționale. Dacă nu aș ști că orice comparație șchioapătă, l-aș numi „un Socrate la scară locală”; frică însă mi-i că se vor găsi deîndată unii să-i întindă cupa cu otravă. D’aia și nu-l compar cu nimeni – Vladimir Beșleagă este el însuși o unitate de măsură.

Abstract

The journal “State of emergency” has comprised, between its pages, Vladimir Beșleaga with a volume of poems, confessions, dialogues and judgments, all under “Steliana’s Eyes”. The core of his confession is, in a concentric rotation, life and death, the natural that arise paradoxes, but firstly nothingness of life. Beșleaga’s poetry does not enchant through spectacular, artifice or mannerism. Its art consists of truths about the realities of human destiny, presented simply and with easy irony. His poetry lives due to the resources of wisdom and thought and it is very closely related to prose.

Keywords: poetry, dialogue, religion, life, death, self-reflexivity

„... Orice prozator bun are, poartă în el... sugrumat pe jumătate sau... numai leșinat... un poet”

afirma Vladimir Beșleagă, dar probabil nu despre poetul din sine, care nu pare nici sugrumat, nici leșinat, ci doar grăbit să răbufnească în scăpărări poetice când nu mai are suficientă răbdare de a se încredința pretențioasei proze. În 2010, revista *Stare de urgență* l-a înserat în paginile ei pe Vladimir Beșleagă cu un volum de poeme, confesiuni, dialoguri și judecăți sentențioase, derulate toate sub *Ochii Steliane*. „Voi citi/ cartea *propriului trup/ voi vântura/ gândurile propriei minți!*”, își propune autorul. Expedițiile autoreflexive sunt motivate de necesitatea de eliberare a unui spirit contorsionat și problematizat, niciodată mulțumit de el însuși. Doar așa pot fi înțelese și exorcizate temerile, suferințele și anxietățile acumulate în timp. Așa pot fi dezlegate nedumeririle și enigmele care i-au încifrat scriitorului labirintul interior al identității sale literare, dar și biografice.

Miezul confesiunii îl constituie tema **vieții și a morții**, momentele firești ale existenței care nasc paradoxuri, dar, în primul rând, conștientizarea deșertăciunii tuturor intențiilor. Poezia lui Vladimir Beșleagă are dioptrii mărite, în special, pentru vizualizarea tragicului, absurdului, sordidului existențial. Între începuturi și sfârșituri „unde zac marile taine, adevăratele miracole” se derulează viața ca „o trăsnăie a omului pe pământ”. Pentru

scriitor, viața și moartea sunt supuse unei logici a contrariului, prin care moartea, chiar și în raport cu cele mai firești legități ale vieții, devine nu altceva decât factor compensator: „... am pornit la braț cu Viața – m-am întâlnit pe drum cu Dragostea – dar mă așteaptă colo-n drum Moartea...”

Viață, Viață, de ce ești legată cu ață?
Dragoste, Dragoste, de ce ești o pacoste?
Bine faci, Moarte, că pui capăt la toate...”

Mai mult decât atât, dezastrul lumii de afară face sfârșitul nu doar suportabil, ci chiar dorit și așteptat. Forțele se arată a fi inegale „în *realitatea* aceasta crudă/nemiloasă sângeroasă/ care se numește *viață*/ și care nu iartă nimica ce este omenește/ curat și sfânt/ în care ești mereu hăituit vânat precum o/ biată vietate de câmp...”.

Soluția în această situație ar fi „să îți zici și să te simți/ că ești ca și cum/ ba chiar cu adevărat/ ești un *nimic*”. O cheie a acestei filosofii a renunțării este visul coșmarec, în care suntem victime neputincioase și nu putem rezolva nimic, chiar dacă visul e lumea noastră, în care s-ar părea că suntem stăpâni. De unde atunci forțe pentru realitate? Înțelegem că această atitudine e un garou de moment, strâns pentru a opri hemoragia deznădejdiei. Dincolo de tragismul viziunii, se întrevede totuși o dorință de „înmulțire a zilelor pe pământ”, printr-o matematică a somnului, fiecare trezire inducând senzația unei noi zile. Vladimir Beșleagă ne spune că dragostea de viață emerge din dragostea de Dumnezeu. Iar rezolvarea e aceeași: omul ajunge la grația divină, prin smerenia și umilința „viermelui”, doar lepădându-se de orgolii și conștientizând că este *un nimic*. Contactul cu Divinitatea se realizează în afara lumii „in-gra-te”, departe de ea, în singurătate, în pustiu. Apare și aici o contradicție: sentimentul turmei, cel care te ține alături de semenii tăi, creează concomitent dorința de singurătate și dialog cu Dumnezeu. Turma te ține captiv, dar și te separă de ea, dăruindu-te singurătății.

Marca acestor poezii este de cele mai multe ori controlul lucidității, raționalismul. Dacă miza lirică este provizorie, cea sapiențială, mustind de sens, e indisolubilă poeziei. Versurile lui Vladimir Beșleagă nu vrăjesc prin spectaculos, artificiu, manierism. Singura libertate permisă în acest sens, pentru un poet cu ureche muzicală, este predilecția pentru instrumentalism, așa cum fusese el aplicat de Macedonski sau Bacovia. Altfel, arta poeziilor sale consistă în doze de înțelepciune despre viață și moarte, realitate și destin omenesc, infuzate generos în materia lirică. Poemele sunt limpezi, de o simplitate căutată, în credoul că marile adevăruri se spun simplu, fără sofisticării gratuite. Sinceritatea poetului față de sine și de ceilalți produce tensiuni la scară înaltă, răsfrânge în cuvinte-nucleu. Asumându-și cu patimă de îndrăgostit soarta neamului său, deopotrivă cu a sa, poetul injectează în texte o emoție autentică și clocotitoare în subteranele ei, care dă bine la cititor, fără a fi dezlănțuită și fără a cădea în patetism. Luciditatea controlează temperatura discursului și bruiază escaladările retorice. Pauperă în plan imagistic, trăirea poetică câștigă în planul unei stilistici acustice, creatoare de atmosferă lirică: „...o inima – iar

inima – din cauza vinului – că l-am băut rece? – din cauza dragostei că – a fost fierbinte? – sau a textelor trecute prin ea – unul despre nenorocirile neamului – de ieri și de azi – altul despre mizeria noastră – de ieri și de azi sau toate împreună s-au adunat – și ea – sărmana nu a rezistat inima mea inima mea...”.

Sensuri constituite muzical

Poetica lui Vladimir Beșleagă este conectată la spiritul modernismului european, prin faptul că scriitorul își adâncește percepția spre straturile muzicale ale limbii. Ideea de a da scriiturii relief melodic vine încă de la primele sale încercări literare. Încă de timpuriu scriitorul a descoperit muzica simfonică a ilustrațiilor Bach sau Ravel, care l-a copleșit și i-a inspirat în același timp construcția scrierilor. Mișcarea liberă, rostogolirea, intersectarea diverselor linii tematice, revenirea lor circulară în același nucleu al subiectului artistic traduce morfologia unui suflet, pentru care a scrie spontan echivalează cu a cânta. Perceput ca o simfonie, scrisul lui Beșleagă formează o partitură somptuoasă, cu tonuri grave. Grave, pentru că libretul este mai întotdeauna **dialectica vieții și a morții**. Pe această temă se întretes polifonic motivele, laitmotivele, amplificate în bucle melodice din ce în ce mai îmbogățite în acorduri.

Suferința ca terapie, drama unui neam damnat, dramele personale, obsesia morții, supliciiu vieții, chinul și bucuria creației sunt motive care circulă dintr-un poem în altul și se reiau de fiecare dată nuanțate semantic și stilistic. Terminațiile nervoase ale acestora, zigzagând arhitectonic scriitura, diversifică și tonurile, de la cel lung și grav, la cel ascuțit și sacadat, producând inedite întâlniri polifonice pe aceeași undă melodică. Vibrațiile nu cad niciodată în retorică, patosul este temperat, în *do minor*, strigătele se topesc în șoapte muzicale, curgând armonic în albia simfonică a textului.

Motivul **Căutării** sensului existenței și dorința de **eliberare** a spiritului constituie la Vladimir Beșleagă deopotrivă efortul rațiunii însetate de răspunsuri și cel al inimii, care se împotrivesc să-și ajusteze bătăile la reguli și îngrădiri de tot felul. Creația scriitorului se întemeiază dialectic pe chinul aflării adevărului despre sine și celălalt, precum și pe dorința de exprimare liberă a lui. *Căutarea* înfrigurată, febrilă, obsesivă până la durere și până la sacrificiul vieții (în romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon*) scurtcircuitează toată creația scriitorului. Rezultatul căutării este libertatea spiritului, exprimată prin muzică. Libertatea și muzica izbucnesc din straturile profunde ale ființei, muzica fiind pentru el „expresia ritmului interior al vieții, al materiei până în adâncul adâncurilor ei”. Această percepție îl apropie pe Beșleagă de un alt împătimit al muzicii și un alt omagiat al anului, Paul Goma, literatura căruia „se cere a fi înțeleasă ca într-o bună tradiție a muzicii lui Bach, ceea ce ar însemna un **exercițiu de cuprindere simultană** a mai multor linii tematice, registre stilistice, voci etc. evoluând asimetric în toate cărțile scriitorului. O abordare de tip simultan a traviului tematic și formal, multiplu răsfrânt în planul vocilor angajate și felurit articulate în creația scriitorului, ne-ar avantaja mult receptarea și ne-ar rezolva dilemele legate de ordinea interioară a întregului” [1, p. 60-62].

Vladimir Beșleagă, la fel ca marii scriitori moderniști, consideră intuiția și subconștientul ca fiind responsabile de tainele ființei. Un spațiu în care se regăsesc liniile melodice ale trăirii subconștientului este visul. Fiind calea cea mai accesibilă către organicitatea simțirii, către fluidul visceral al vieții, visul deschide supapele ființei spre respirație totală. În vis profunzimile subconștientului capătă conturul care scăpă de tirania inteligenței. Visul poate fi senin și odihnitor, alteori însă e nevrotic, resuscitează fobii, trezește demonii fricii, deznădejzii, devine arena de confruntare dintre *eu* și *eu*, *eu* și *alții*: „vis – cu – fugi – și-mpușcături/ vis – cu - zbor – și – cu – căderi/ vis – cu fete – vis – cu răs/ vis – cu – vis/ și – vis – cu – plâns...”. Din vis se arată mirați, întrebători ochii Stelianeii, urmărind spectacolul morții, care este acompaniat de refrenul plânsului sfâșietor al părintelui peste mormântul copilului. Venit de pe Dealul Doinei eterne, refrenul traversează contrapunctic toată creația scriitorului și-i marchează o atmosferă îndoliată: „of, copii mei, copilașii mei” (în *Zbor frânt*); o, puiul mamei, puiul mamei” (în *Ochii Stelianeii*).

În creația lui Vladimir Beșleagă visul e construit pe stări atât dinamice, cât și statice. În vis se produce fuga, o fugă convulsivă, precipitată, sacadată, urmărită de dușmani. Tot în vis se întâmplă rătăcirii în labirinturile sinelui, căutări febrile a soluțiilor. În vis se reiterează un alt motiv dinamic – **zborul**, imaginea metaforizată a libertății. Zborul poate fi căzut, lunecat în jos, sau se poate arunca în sus, cu toată forța imaginației și a dorinței de libertate. Tot în vis revin și motivele statice, cum ar fi motivul **casei**, care la Beșleagă este mereu amenințată de loviturile dușmanului, de ruinare și risipire. Imaginea casei clatinându-se este simbolică, indicând pericolul periclitării unui reper primordial în definirea identitară a personajului: „biata mea casă – cât o să mai reziste/casa mea – casa mea/ din vis?...”.

Alt motiv este cel al **oglinzii**, care multiplică și redimensionează realitatea. În oglindă eul liric își surprinde integritatea și regretă că revelația s-a petrecut atât de târziu: „de ce? de ce așa târziu/ mi-a fost dat/ să mă văd multiplicat?/ să fi fost mai demult/ când eram tânăr/ da tânăr!”. **Oglanda** din *Ochii Stelianeii*, **pătratul albastru** din *Viața și moartea nefericitului Filimon*, **apa** transparentă din *Zbor frânt* dezvăluie fețele alterității, conținuturile contradictorii ale trăirilor interioare. **Zidul**, prezent și el în biografia de creație a scriitorului, apare în *Ochii Stelianeii* „cenușiu și înalt”, adumbrind cerul și însoțit de imaginea **gropiilor**, care înghite lacomă căderile. Aceste motive-obsesii, de fiecare dată „bine orchestrate într-o tehnică a contrapunctului” [2, p. 42] debordează în creația scriitorului într-o mișcare de dute-vino, cu noi configurații și amplificări. Visul, cu simultaneitatea sa, cu suprapunerea de imagini, e mai aproape de muzică decât realitatea, care-i epică și succesivă. Vibrația muzicală este spasmodică dacă traduce impulsul durerii sau lină, dacă se lasă în voia contemplării, executată fiind în ritm *adante* sau în *do major*.

Poetul caută armonia în diversitate. La fel ca în contrapunctul muzical medieval și clasic, liniile melodice se urmăresc una pe alta, ținând contopirea. Laitmotivele muzicale induc la nivelul întregii creații efectul obsesiv al atmosferei de cel mai multe ori apăsătoare,

tenebroase, în acorduri de bas. Motivul *lacătului ruginit* ce acoperea gura lui Filimon este reluat concentric într-o ars poetică și rotit vertiginos pe termometrul emoției:

... sânt un lacăt
 ruginit
 ruginit
 ruginit
rar și greu
 mă deschid
 mă deschid
 mă deschid...
... sânt un lacăt ruginit ruginit ruginit
 taaare raaaar și taaare greeeeu
 mă deschid...

Vibrațiile acustice alternează în tonalități închise și deschise, prin succedarea vocalelor *u* și *i*. Aceste două sunete formează un laitmotiv sonor disonant, dar tinzând armonizarea. Exercițiul sonor face parte dintr-un regim al dialecticului, propriu întregii creații a lui Beșleagă, în care contrariile se atrag inevitabil. Punctul de convergență este atmosfera gravă și apăsătoare, care corespunde în structura de adâncime unei stări lirice identice. Ca la Bacovia, cuvintele produc efecte melodice capabile să sugereze o stare și să contureze o atmosferă.

Construcția poemului este pictografică. *Ars combinatoria* dintre literatură, pictură și muzică este un vis de demult al scriitorului, expus în jurnal: „Desigur, liniile își au rostul lor în pictură, dar consider eu, numai în așa-zisele schițe și desene în **alb-negru**. Literatura artistică ține/se supune (de) alt(e) reguli. Ea este, așa zice, mai curând un **desen în acuarelă** și încă unul de cea mai fină speță. Așa încât... Da, acum îmi dau seama că trebuie să învăț **a picta**... Or, până acum mă orientam în lucrul meu, în fond, **spre a surprinde muzicalitatea (melodia) în scris**. Adică, compunând o frază, o citeam și o ascultam eu însumi, ca să mă conving că **sună frumos**. Acum, fiind aceasta o etapă trecută, voi să mă perfecționez și în altă direcție – cea a **picturalului**, adică să văd **cum arată cele ieșite de sub pana mea**... Desigur, fără să-mi scape din vedere celelalte componente esențiale ale operei: compoziția etc...” [3, p. 75]. În alte cazuri, intenționalitatea eului liric e indicată de vizibilitatea accentului, sacadările silabelor și autonomia sunetelor: „... da – textul să se scrie – singur/ da – textul să se scrie – singur/ da – textul să se scrie – singur/ nu forță/ n-u foo-r-ț-à/ **nu forță**...”. În consonanță cu metafizica modernă, simbolurile grafice au rol eufonic, dar și de potențare a valorii semantice. Vladimir Beșleagă utilizează toate posibilitățile combinatorii ale sunetelor, generând o nouă „ortoepia-grafie”, pentru a storce rostirii noi rosturi expresive și semantice.

„... 1. a face – poezie – făcând – cu – ochiul”

Punctul de reper care modelează structura liricii lui Vladimir Beșleagă ține de regulile biografiei sale lăuntrice. Un suflet dezamăgit de loviturile vieții, de cruzimile realității își expune liric gama de gânduri și trăiri, într-o partitură a suferinței. „Pe de altă parte, afirmă prozatorul, am fost conștient de acel simț al comicului pe care-l aveam în mine” [4, p. 280]. În biografia de creație a prozatorului, filonul tragic permite, e adevărat că târziu, vecinătatea ironiei și a comicului. Autorul cu un destin „trist, tragic, întortocheat”, care a încercat toate notele tragice ale portativului, trece și pe clape mai vesele, de o tonalitate înaltă, diversificând discursul. Până la urmă, recunoaște el, „... viața asta-i ca – pătărană” și cere o abordare pe măsură. În *Ochii Steliane* apare figura unui autor mucalit, cu tentații jucăușe, don-juanești: „... *ce m-aș mai băga în fata asta/ să – mă – în-călzesc-o-le-cu-ță!/- chiar? darea?/- cred că s-ar aburi și – ea/ - al naibii ghiuj!/- dar ce-ai/ crezut?*”. Ironia e nelipsită în micro-spectacolele comice organizate de autor. Lucid, acesta nu lasă niciodată umorul nesupravegheat de vigilența ironie și nescundat de iminentul tragism. Zeflemeaua garnisită abia-abia cu cinism însoțește și comicul obscen, în versurile care jonglează cu vorbe tari, parodiind cultura postmodernistă. Contrapunctul afectiv dezvoltă o veselie contrafăcută, o vioiciune cu note diversioniste, exprimarea făcându-se în antifraze. Acest regim al ambivalențelor ține de o ontologie proprie, în care râsul este inevitabil plâns: „râsu-plânsu/ plânsu – râsu/ după cum a și/ fost/ toată viața asta a mea...”.

„2. a naște – poezie – scoțându-ți – ochii...”

... și amărându-ți gura. În gâtul poetului „crește” o tufă de pelin, florile căreia își împrăstie pelinul în gura acestuia. De aceea rostirea e crispată, durută, amară. Conectat la viața cetății, poetul nu poate rămâne impasibil. Realității dure îi prefac zâmbetul în rictus și îl determină să prefere o literatură cu program, o literatură cu miză etică, în ideea că: „scriitorul, iar prin el Cartea, este Martorul existenței noastre... De aici marea responsabilitate, sfânta datorie a oricărui dintre cei care scriu, să fixeze și să afirme adevărul, Marele Adevăr al existenței noastre, oricât de inconvenabil și crud ar fi acesta...” [idem, p. 282].

În poezie, ca în proză, Vladimir Beșleagă râvnește revelația esențialului. Miza poeziei este etică, nu neapărat arta pură. Arta lui e a unui „tip încolțit” (cum se și definește poetul), e polemică, cu nervul dezgolit. Poetul nu se jenează să spună lucrurilor pe nume, scoate „scânteii pe gură”, fără a apela la subterfugii metaforizante. Desființează și se autodesființează. Personalități „cu greutate” în urbea noastră se pomenesc huiduite poetic de o voce ce nu acceptă compromisul. Ironia, o ironie oftată, indică tragedia unui neam rătăcit și buimac, capabil doar de jalnice concluzii: „... ne naștem în limba **maternă**/ trăim în limba **maternă**/ murim în limba **maternă** –/ așa ne trebuie dacă suntem/ doar mereu **materni**/ și mai deloc **paterni**...”.

Dorința de a schimba ceva în mentalitatea semenilor, de a le dezvălui tenebrele (politice, sociale, morale etc.) care le domină viața, îl preocupă constant pe scriitor. „Scrișul nu poate schimba un popor întreg, dar în particular, pe un om, sau omul luat aparte, literatura îl poate face mai bun”, consideră el [idem]. De aici marea responsabilitate a scriitorului pentru cuvânt, căutarea febrilă a inspirației (care apare adesea în chip grațios de veveriță) și așteptarea dimineților de creație. Dimineața, după somn, cuvântul este purificat și capabil de înălțare, apt „de a răsturna munții... de a întoarce/ cursul apelor îndărăt/ de a învia – din morți/ doar prin rostire/ prin divina rostire...”. Poetul trăiește nostalgia cuvântului primordial, adamic, pe care „nimirile vieții” încă nu l-a demitizat, umilit, slăbit, coborât până la pragul de logoree. El regretă că trecerea timpului, rostogolirea cuvântului prin praful istoriei neantizează semnificațiile acestuia, îi răstoarnă și inversează valorile, reducându-l la negația lui. Spre exemplu, în zilele noastre, ale totalei „de-ni-ve-lări ge-ne-ra-li-zări glo-ba-li-zări”, cuvântul „unul”, termen plin de noblete biblică („Toate sunt în Unul și – Unul e în Toate...”), s-a desemantizat cu timpul, devenind *unionist*, *unionist*??? (cu Romania sau cu difuncta URSS???), apoi *unirist*, *onirist*...

După ce poetul și-a dat seama că „toate se află/ în mine însumi:/ și cărțile mari/ ale lumii/ și ideile înțelepte/ ale omenirii...”, își direcționează efortul de căutare, indispensabil ființei sale („vreau să citesc/ vreau să cuget”, chiar dacă „acum citesc tot – mai greu/ acum cuget – tot mai anevoie”), în dialog și comunicare cu tinerețea din ochii Stelianeii. Bagajul său de gânduri, judecăți și trăiri se adună progresiv într-o lume-bibliotecă pentru deliciul celor deschiși spre îmbogățire spirituală și artistică. Surpriza acestei biblioteci ar fi, în special, îndemnul spre cunoașterea afectivă: „*inima are vederea ei*

ea știe mai bine
decât ochiul
decât vederea
inima
ascultă-ți inima”.

Note

1. Aliona Grati, *Concert pentru orgă. Biblioteca Paul Goma*, în *Metaliteratură*, nr. 5-6, 2010.
2. Alexandru Burlacu, *Texistențe. Drama zborului frânt*, Chișinău, Elan Poligraf, 2007.
3. Beșleagă Vladimir – *un deceniu de acumulare...* în *Sud-Est cultural*, nr. 4, 2010.
4. Vasile Gârneț, *Interviu la „Contrafort”*, Chișinău, Cartier, 2010.

GRIGORE CHIPER

Universitatea din Tiraspol,
Chișinău

REALISM ȘI POTENȚIALITATE REALISTĂ ÎN PROZA LUI VLADIMIR BEȘLEAGĂ

Abstract

In this article the author attempts to make a retrospective analysis of Vladimir Beșleagă's prose, especially of his short prose. Vladimir Beșleagă is an innovator, and his contribution lies particularly in the release of language from the tutorship of consciousness dominated by complexes and frustrations. The Bessarabian poet makes the way of Proustian-Joycean narration local.

Keywords: short stories, narrative way, a literary experiment.

Academicianul Mihai Cimpoi întrevide în proza lui Vladimir Beșleagă trei fațete semnificative corespunzând, în mare, unor blocuri tematice: istoria, copilăria și maturitatea [1, p. 198]. Toate au în comun faptul că sunt abordate ca o dezbateră de idei în contradictoriu.

Ceea ce deosebește proza (scurtă și lungă) este că autorul acordă atenție sporită personajului și cadrului natural-social cu rol modelator, personajului care nu este neapărat un pasiv, un retractil și un însingurat, ci mai degrabă prins ca în foarfece/menghine și împins spre o margine, acaparat totalmente de gândurile sale, multiple și încurcate. E modalitatea de narație proustian-joyceană, pe care prozatorul basarabean o încetățenește pe teren autohton. Personajul său intelectualizat, chiar și atunci când reprezintă un țăran, este mai puțin un tip psihologic (deși nu lipsesc nici acestea) și mai mult punctul de intersecție a diverselor contexte sociale, de regulă tumultuoase, care pătrund în palimpsestul conștiinței.

Vladimir Beșleagă este mai întâi de toate un introspectivist, deconstruind universul personajelor sale: „personaje labirintice în narațiuni labirintice” [2]. Este de remarcă că autorul, cu vocație tipică de romancier, nu alege persoana I, din perspectiva căreia construcția și deconstrucția ar fi o procedură mai lesnicioasă.

Proza lui Vladimir Beșleagă se desfășoară între realitate și potențialitate. Cadrul, în general laborios, trimite la onticul palpabil, iar fluxul de conștiință și memoria involuntară indică o altă realitate, *in potentia*.

Deja din volumul de debut, *La fântâna Leahului*, matur, relevant, exploziv, apare stilul lui Beșleagă într-o fază incipientă: cadrul descris exact și incertitudinea în care sunt surprinși eroii în momente existențiale cruciale. În schița omonimă volumului, protagonista Irina este învăluită într-o pletoră de gânduri care trădează nesiguranță, conștiință intelectualizată și aluzia unei neîmpliniri: „Fata s-a lăsat iar pradă gândurilor” (p. 52), „Fel de fel de gânduri îi roiau în minte...” (p. 59) etc. Există o singură certitudine rezultată din tema prozei – tragedia războiului – soldată cu moartea protagonistei (amendată de critica timpului: „dramatizare forțată” [2, p. 39]. În rest, scenele descrise, detaliile selectate minuțios, redau coșmarul trăit ca într-un tablou de somnambulism.

Autorul acordă, încă de la început, atenție exagerată simbolurilor, complexe și transparente. De exemplu, apa după care pleacă în mod fatal Irina pentru a i-o aduce fratelui său bolnav „s-a amestecat cu sângele de fecioară” (p. 63). Dublul simbol transformă moartea într-o apoteoză poetică. Dar se atestă și altele care vădesc tendința autorului spre construcție: imaginea recurentă a neamțului roșcat care este un amănunt teatral pentru a scoate moartea din rutină și banalitate. E ceea ce criticul Coroban a numit, într-un articol al vremii, „didacticism alegoric” [3, 10].

Începând cu romanul *Zbor frânt*, proza lui Beșleagă se maturizează, iar procedeele sale preferate și emblematice se rafinează.

Vladimir Beșleagă este un inovator, iar aportul lui constă mai ales în eliberarea limbajului de sub tutela conștiinței dominate de complexe și frustrări. Povestirea sa *Cel de-al treilea dacă ar fi fost* (1992) a fost scrisă aproximativ în aceeași vreme cu *Zbor frânt* (roman care l-a propulsat pe autor în linia întâi). Stilistica lor nu diferă prea mult. Sunt proze care ignoră acțiunea și se axează pe descriere, mai exact pe desfășurarea cât mai amplă a gesturilor. Apoi, prezentarea dinăuntru (dar și dintr-o parte) a personajelor, o prezentare la fel de amănunțită. Vocile lor, inclusiv cea auctorială, sunt redată *in praesentia*, dar și/ mai ales *in absenția*, prezumtiv, virtual. Vladimir Beșleagă este unul dintre puținii autori basarabeni concentrați aproape exclusiv pe modul de expunere, pe limbajul narativ, mai puțin pe scenariu, intrigă (pe care un prozator, de altfel, nici nu le poate neglija în totalitate). Iar limbajul său amintește mult de Biblie. De aceea din cauza acestui limbaj aburit, faptele sunt învăluite și ele de o aură, tind să se relativizeze ca noțiunea de timp în teoria lui Einstein.

Povestirea e aproape fără mișcare (se relatează o singură zi, ca la Joyce), bazată pe un paralelism între dialogurile a două personaje și fluxurile de conștiință care le dublează permanent. Acest flux, care trece, ca și cum pe neobservate, de la un personaj la altul, ține să înlocuiască deficitul acut de comunicare, să scoată la iveală unele părți tenebroase ale ființei, pe care un dialog, de obicei, le evită sau le escamotează.

Scriitorul nu ezită să experimenteze pe urmele învățătorului său, Liviu Rebreanu, iar tehnicile sale rămân totuși recognoscibile. În ultimii ani, creația sa pendulează între

proza propriu-zisă și cea documentaristică. Bunăoară, *Hoții din apartamente* (2006) este un volum heteroclit, indefinibil și totodată tipic pentru sfera de interese ale maestrului.

Hoții din apartamente e un titlu jucăuș, ambiguu, încât te face să crezi că ții în mână o culegere de cronică care sondează criminalitatea din perioada de tranziție, fiind zugrăvite într-o manieră ludic-postmodernă. În fapt, volumul include mai multe bucăți de proză, scrise în diferite perioade de timp și adunate în jurul unei axe a rememorării. Textele nu sunt aranjate într-o ordine tematică sau cronologică riguroasă: cele de dată recentă conviețuiesc cu altele scrise în anii '70 sau chiar '60, eseurile stau în vecinătatea povestirilor realiste sau pur ficționale. Volumul are totuși o structură exprimată mai mult sau mai puțin coerent: prozele urmează, în mare, un traseu dinspre artistic spre eseistic, parabolic și filozofic. Volumul începe cu bucăți artistice cu o tematică și stilistică variată, bazate în temei pe autobiografic, la mijloc sunt inserate eseurile, în care autorul încearcă să reconstituie o epocă de acum 40-50 de ani comentând întâmplările de atunci printr-un eu exacerbat, scriitorul semnalează detalii (unele semnificative, altele curioase) despre oamenii pe care i-a cunoscut și despre evenimentele marcante pe care le-a traversat, iar finalul cărții adăpostește reflecțiile și senzațiile pe care autorul dorește să le immortalizeze într-o formă cât mai succintă și memorabilă. Împărțirea în trei cicluri este cât se poate de convențională și are mai mult un scop hermeneutico-didactic. Pot fi citate numeroase pagini care încalcă structura de mai sus.

Prozele incluse în volum sunt și ele eterogene măcar din motivul că sunt datate cu ani aflați la mare distanță unul de altul. Volumul îți oferă ocazia de a depista constantele și variabilele în scrisul lui Vladimir Beșleagă. Unele povestiri, ca *Văru-meu Chirilă*, explorează concretul, realitatea imediată. E o proză scrisă în 1968 și, din câte înțeleg, nu a fost publicată până acum în volum. Scriitorul nu operează aici cu vreo schemă pe care să o umple cu material epic. Strategia literară e simplă. El relatează câteva fapte din copilăria și tinerețea sa și a vărului său Chirilă. Tonul e crengian, ușor mucalit și zeflemitor. Dincolo de expunerea faptelor, se impun cu prisosință comentariile, la fel, într-un stil cvasipopular, care dau relief scriiturii. Mai este și relaționarea faptelor și evenimentelor pentru a spori impactul lor sugestiv. De exemplu, înainte de a povesti despre felul cum învăța Chirilă, autorul își amintește despre un obicei al vărului său: „Iarna când ne dădeam pe gheață, la început era așa: ne repezeam amândoi din loc, adică ne făceam vânt și ne duceam alături, cât ne ajungea putere. Dar asta numai la început. După aceea Chirilă se apuca de poala paltonului meu și se ținea. Eu îmi făceam iar vânt și iar mă duceam, iar Chirilă se ținea de mine. Apoi iată, năravul ista l-a apucat și la învățătură” (p. 49-50). Astfel, întâmplarea scoasă din fundal sporește forța a ceea ce vrea să ne spună autorul.

Filozofarea sau comentariul eseistic, atât de familiar în proza lui Beșleagă, lipsește aici. Povestirea nu e totuși rectilinie. Excelează, în primul rând, alternarea planului epic cu cel liric, mai ales peisagistic, complementar unor dispoziții ale naratorului. În al doilea

rând, utilizarea flash-back-ului sau a anticipărilor evenimentiale. Bunăoară, lanțul de necazuri se soldează cu întârzierea implacabilă la serviciu, de unde apare, într-un plan secund și viitor, bombăneala, de altfel adecvată situației, a șefului.

Văru-meu Chirilă e o proză de mici proporții, scrisă într-o bună tradiție realistă, chiar dacă are un titlu banal. Acțiunea se derulează vioi, spontaneitatea e firească. Proza a fost scrisă când lirismul era în vogă, uneori făcea ravagii. La Beșleagă, lirismul e simplă piesă de echilibru.

Următoarea povestire, *Băiatul și fetița la joacă* (1974), denotă deja altceva. Proza nu mai narează fapte petrecute aiurea. Nuvela sau nuveleta e exemplificarea cu materie epică a unor precepte morale. Proza e mai degrabă una simbolică. Epicul e lipsit de consistență, redus la inserarea de evenimente strict necesare. Jocurile descrise ale copiilor nu depășesc cunoștințele generale pe care le are fiecare dintre noi. În schimb semnificația care se desprinde de la un fragment la altul și mai ales din final este una particulară, specifică autorului.

Hoții din apartamente (povestirea omonimă volumului, datată cu 2004) duce lucrurile și mai departe în ce privește regizarea scriiturii. Proza are alură de parabolă cu accente vădite de literatură absurd-fantastică, practică de unii prozatori optzeciști din Țară. Mai bine zis, proza are elemente de fantastic și de absurd, concentrate îndeosebi pe ultimele pagini. Nu e ușor de comentat o povestire în care rosturile creației, mecanismele acestora se împletesc cu cele existențiale, totul secondat de elementele amintite mai sus. Ceva asemănător, cu diferențele care se cuvin, am întâlnit în romanul *Amsterdam* (1998) al britanicului McEwan. E curios că și soluția finală găsită pentru conflictul artă-existență e aleatorie la ambii scriitori.

Mai există în carte un filon, niște *fragmentarium*-uri intitulate *Instantanee*, *Crochiuri* sau altcumva. Acestea, dacă nu sunt niște proze într-o formă superconcentrată, prezintă diverse reflecții pe anumite teme preferate, susținute cu argumente de ordin rațional sau emoțional. Obiectul investigațiilor îl constituie timpul, mitul, cuvântul și cuvintele, comunicarea interpersonală, cărțile, Academia din RM (frecvent invocată în pledoariile scriitorului).

Bătrânii din căsuța cât o nucă e un microroman sau schița unui roman. Personajele se numesc femeia și bărbatul. Sunt ca Adam și Eva, numai că discutând despre suflet și despre limite. Autorul operează, așa cum ne-a mai obișnuit, cu idei, cărora le dă o carnație prozaistică.

Dacă anterior autorul era interesat de o realitate manifestată mai mult într-o potențialitate a ei, căci cea adevărată îi era refuzată, în prezent atenția i se îndreaptă în sens opus: recuperarea realului în forma sa originală, nealterată, adevărată. Obsesia adevărului îi străbate ultimele cărți publicate. De exemplu, romanul-cronică *Acasă* este reeditat cu titlul inițial, *Nepotul* (1998). Într-o prefață la carte, Vladimir Beșleagă se întreabă dacă

își mai au rostul toate aceste reeditări din perioada când literatura era supusă presiunii politico-ideologice și în general arbitrariului. Răspunzând afirmativ, autorul apelează la o stratagemă: romanul nu este rescris într-un spirit nou, care ar reprezenta o altă dimensiune a falsului, ci apare cu comentarii ample, încercând să reaseze, peste ani, opera în făgașul ei firesc.

Anii de independență statală sunt trăiți de Beșleagă sub imperativul unei purificări personale. Scriitorul ne sugerează că deși o retrăire fizică e utopică, una morală este oricând posibilă.

Note

1. Mihai Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, Arc, 1996.
2. Ion Simuț, *Scriitura unei agonii*, în revista „România literară”, 2006, nr. 30.
3. *Profiluri literare*, Chișinău, Lumina, 1972.
4. Vasile Coroban, *Vladimir Beșleagă*, în revista „Cultura”, 1968, nr. 12.

DIANA VRABIE

Universitatea de Stat „Alecu Russo”,
Bălți

EPOPEEA EULUI DIARISTIC
(*JURNAL* 1986-1988)

Abstract

A species of confession literature, with ample literary opportunities, ambitiously invading cultural life, diarist writing is also a challenge for Bessarabian writers. *The Journal* 1986-1988 by Vladimir Besleaga, written in the years before the Moldovan „revolution” (1986-1988), is a viable witness of it. Written about what was experienced, the notes have a seal of authenticity. They are rearranged at different levels which make a continuous exchange between them. Thus, *The Journal* 1986-1988 could be segmented into personal notations, that is a diary, a journal of creation and, finally, an intellectual journal.

Keywords: journal, of creation, intellectual journal, memoirs, self-consciousness.

Formă nestandardizată a confesiunii auctoriale, specie hibridă – nici ficțiune sută la sută, nici document în întregime, reprezentând mai degrabă un mod de reconstituire și protejare a propriei personalități (E. Simion), un fel de memorie organizată, cu evidente accente valorice așezate asupra evenimentelor, *jurnalul* își caută inconștient originile și își tatonează orizontul, constituindu-se dintr-o bătălie surdă cu timpul.

Deși antecedentele jurnalului pot fi surprinse în texte vechi, scrise în principiu de nobili (cf. *Meditațiile* lui Marc Aurelius; *Jurnalul* lui Samuel Pepys; *Tosa nikki* de Ki Tsurayuki; *Jurnalul de călătorie* al lui Montaigne,), proporțiile de specie literară sunt conturate mai clar de la preromantism și romantism încoace, când egotismul autoanalitic își câștigă primatul în literatură. Scriitorii secolului al XIX-lea își vor axa discursurile confesive pe eleganta analiză a *eului*, pe reconstituirea estetă a propriei individualități. Nașterea jurnalului propriu-zis va fi provocată de apariția unei noi filozofii despre om, personalitate, posibilitățile individului de cunoaștere, precum și de „apariția conștiinței individului și a libertății sale de a se gândi pe sine ca unicitate și, totodată, de a încerca să se situeze în lume” [1, p. 51]. Astfel, alături de sentimentul nefalsificării interioare, apare tot mai pregnant *conștiința unicității*, convingere proprie experienței lirice, transmisă prin romantism întregii teorii moderne. La începutul romantismului, ideologii elaborează

o filozofie a persoanei și o metafizică a eului, ceea ce explică dorința îndrăzneată a omului de a vorbi despre sine la persoana întâi, sub presiunea impulsurilor conștiinței sale, că este o ființă fără egal pe lume și experiența lui merită a fi comunicată. Scriitorii încep să descopere emoția și voluptatea singularității morale, cultivând-o în mod deliberat, după modelul lui J.-J. Rousseau.

De la documentul strict intim în intenție, care începea să se legitimeze în urmă cu două secole, și până la exhibarea degajată a ecografiilor contemporane, ce satisfac actuala sete de referențial, e un drum sinuos. Inflația de scrieri diaristice, începută în urmă cu mai bine de două decenii, atât în Estul, cât și Centrul Europei, nu pare să dea semne de oboseală. Apetitul fulminant pentru tot ce înseamnă literatură confesivă reprezintă în mod cert o tendință specifică culturilor scăpate de sub ochiul tutelar comunist, proverbial prin „omniprezența”, „omnisciența” și „omnipotența” sa. Tot ce a zăcut prin sertare în toată această perioadă urma să fie scos la iveală într-un strigăt tulburător de revoltă, specific celui ce a stat mult timp cu pumnul în gură. Jurnalele unor personalități – scriitori, artiști, oameni politici – sau ale unor (cvasi)anoniimi invadează standurile librăriilor, paginile revistelor ori site-urile specializate de pe Internet. Cultura din Basarabia nu reprezintă o excepție în acest sens. Mărturie stau numeroasele pagini confesive, scrise cu fervoarea celui căruia i s-a dat dreptul la replică. Dintr-o mult mai amplă serie, am aminti volumul *Din bezna temniței... (scrisori din Gulag)* de Nicolae Costenco, *Basarabia în Gulag* de Serafim Saka, *Student pe timpul rinocerilor* și *Perimetrul cuștii* de Leo Butnaru, *Călătorii în jurul omului* de Alexei Marinat.

În acest context se încadrează și *Jurnal 1986-1988* (2004) de Vladimir Beșleagă [2], scris în anii dinaintea „revoluției” moldovenești (1986-1988), declanșată, după spusele autorului, de așa-zisa restructurare gorbaciovistă, în fapt „începutul destrămării din adânc a imensului imperiu al răului care a fost U.R.S.S.” (p. 3).

Spre deosebire de alți diariști care și-au edificat eul mai ales împotriva comunismului (Victor Felea, Mircea Zăciu, Ion D. Sârbu), Vladimir Beșleagă își ia ca reper pentru jurnalul său angajamentul, prin care își propunea, în mod principial, să închidă în text *pasaje sufletești, imagini ale propriului eu*. Ca literatura să fie autentică, e nevoie de o situație înăuntrul obiectelor, de o identitate fără rest între *eu* și *lume*. Pentru a o atinge, ființa interioară a scriitorului trebuie să parcurgă mai multe etape de apropiere a universului, înregistrate cu fidelitate în jurnal. Sunt semnificative în acest sens și întoarcerile în copilărie, și munca asiduă la reconstrucția casei părinților (din Mălăiești), lucrările agricole, care îi dau satisfacția restabilirii contactului cu glia, și atmosfera tensionantă din familia precedentă, pierderea fiului, toate având menirea de a reordona nivelurile eului.

Timorat de posibilitatea unui destinatar nedorit, autorul este prudent în radiografierea nudă a realității social-politice din perioada dată, marcată de convulsii vizibile. Aceasta este și cauza abrevierii numelor multor protagoniști ai jurnalului, după cum lasă să se înțeleagă autorul: „...cele mai multe nume de persoane sunt notate doar cu inițiale (inițiale

...pentru cei inițiați numai?). De ce am procedat astfel ? Cred, pentru motivul că ... erau emise uneori judecăți destul de dure cu privire la acele persoane... Dar, mă întreb: de ce aş fi avut a mă feri, dacă notele erau doar pentru mine şi nicidecum pentru a fi date publicităţii? Iar vine explicaţia: dar dacă vor încăpea pe mâinile unor răuvoitori?" (p. 4).

În acest fel, ajungem la afirmaţia (adevărat, cam tranşantă) a lui G. Călinescu: „jurnalul e principal nesincer”. Tolstoi, care se spovedeşte tot timpul în jurnalul său, recunoaşte: „tot ce e scris în acest caiet e aproape minciună, fals”. Paginile de bătrâneţe ale lui Edmond de Goncourt sau chiar şi jurnalul lui Jules Renard, considerat monument de sinceritate, reflectă pe anumite segmente degenerarea sincerităţii. Însuşi Gide, campionul mondial al sincerităţii, recunoaşte că ambiţia de a scrie bine, orgoliul de a fi elocvent înăbuşă, în paginile de jurnal, minimul merit al sincerităţii. În naraţiunea diaristului există, în primul rând, o „frână” interioară care îi reglează în permanenţă confesiunea. Chiar cei mai temerari diarişti recunosc că nu şi-au dezvăluit integral intimităţile din motive întemeiate: teama de a nu fi luaţi în râs şi de a nu se compromite în faţa familiei sau a posterităţii sau frica de represaliile sistemului politic etc. De altfel, sinceritate absolută nici nu există, căci nu este posibilă, cum imposibilă este (auto)cunoaşterea absolută. Literatura este tocmai această căutare, această intuiţie a „adevărului” printre pliurile labirintice ale ficţionalului. În una din însemnările din anul 1986, datate 5.III, Beşleagă îşi exprimă rezervele în legătură cu formula despuiaţă de ficţional: „Mă copleşeşte subiectivitatea ... Şi generalităţile ... Este dovada unui spirit superficial? Ori antiintelectualist (natural, simplu?) De aici setea cunoaşterii? Care provine din deficitul de idei... Dar nu şi de atitudine...Fetişizarea firescului până la rudimentar? Este acesta un minus în epoca hiperintelectualizării şi hiperculturalizării, adesea formale? Ori un plus? Ori ceva de mijloc?” (p. 13).

Viaţa şi literatura se întâlnesc în *spaţiul sinmetaforic* dintre scriitor şi pagină. „Niciodată n-am fost exact omul jurnalului pe care îl scriu”, nota Julien Green, denunţând convenţia literară a textului „personal”. În acelaşi sens, Gide recunoştea că jurnalul său nu este decât pe jumătate sincer, în timp ce Mauriac afirmă că „singura ficţiune nu minte”. Suspectarea jurnalului de lipsă de sinceritate se datorează faptului că în spaţiul diaristic, între cel care se gândeşte pe sine şi scrie despre sine se interpune scriitura care modifică discret imaginea celui care se gândeşte şi scrie. Cu atât mai valabile afirmaţiile pentru numeroasele retrospective memorialistice inserate în jurnal, relatate din perspectiva unei voci revoluate: „Episod (din memorie, povestit de tată-meu. Pe când se răsturna satul cu fundul în sus, adică se făcea colectivizarea, vreo câţiva mălăieşti s-au luat împreună şi au plecat la Moscova...” (p. 101). În fond, orice scriitură, indiferent de scopurile pe care le presupune schimbă totdeauna ceva, amplificând scenariul autorului şi impunând, în cele din urmă, o altă fantasmă decât cea dorită iniţial.

Limbajul însuşi, instrument al comunicării, are mai multe straturi: el comunică ceea ce i s-a programat să comunice, dar mai comunică şi ceva în plus. Aşa se face că putem să citim într-un discurs şi altceva decât ceea ce a dorit autorul. În schimb, oricât de

fragmentară sau de incompletă ar fi notația zilnică, ea fixează lucrurile, le salvează de la uitare și oprește oarecum timpul, întorcându-te totodată spre propria ființă, susținând (re) găsirea: „Am intuiția că cel ce-și propune un asemenea scop, acela trebuie să lunece pe calea nebuniei sau ... să fugă complet din lume, dintre oameni. Dar, o voi face! Altfel, nu mă voi apropia de mine, de propria esență, ci tot mai mult mă voi îndepărta, pierzându-mă definitiv” (p. 132).

Pentru V. Beșleagă, jurnalul reprezintă posibilitatea cunoașterii de sine, dacă admitem că o asemenea cunoaștere ar fi posibilă. El scrie ca să descopere fenomenele variabile ale sensibilității interioare, cu alte cuvinte, omul profund care este *son moi profond*. Acesta se relevă lucid, frământat, oscilant, interogativ. „A nota în caietul secret este totuna cu *penser à soi*; a prinde vârtejurile din *le dedans*, a analiza cu minuție fluctuațiile spiritului și ale sufletului”, observa sugestiv Eugen Simion [3, p. 47]. Astfel, jurnalul lui V. Beșleagă înregistrează spectacolul propriei vieți, țesut din mini-comedii, drame, dar și tragedii zguduitoare, relevându-și esența mistuitoare din interogații retorice și exclamații în surdină, din șoapte și strigăte topite în labirintul propriului eu. Dimensiunea terapeutică („Acest microjurnal își are un sens al lui: mă ajută să văd oarecum mai detaliat lucrurile și întâmplările, viața și oamenii, pe mine însumi” (p. 55)), susținută de o voință ce deține controlul („Dar, o voi face”) este îmbinată elegant cu viziunea (auto)ironică, proprie discursului autorului („M-am deprins cu traiul rău și acum o duc bine” (p. 62)). Confesiunea se dovedește nu o simplă transpunere a trăirilor, ci o introspecție atentă la legile „lecturii” psihologice.

Iritarea vine atunci când cuvintele nu-l mai reprezintă: „Pare-se, pentru a păși într-o altă, nouă viață, voi avea nevoie să găsesc o altă, nouă limbă. Care să nu fie făcută din cuvinte, ci din ... Din ce?... Ce e în afară, dincolo, deasupra cuvântului?” (p. 276). Limitele limbajului sunt vizibile, acesta se dovedește uneori incapabil să exprime adevărul, totul este atât de „curtat” și de uzat încât pentru a spune adevărul ar fi nevoie de un nou alfabet și de noi cuvinte: „Iar cuvintele? Sărmanele, neputincioasele, lăudăroasele, făloasele, multele, goalele și ușoarele... Ele ne sunt date ca o mângâiere, ca niște jucării pe care să le zuruim și să ne distrăm în clipele cele grele... Oh, vreau o comunicare fără cuvinte, directă, de la un suflet la suflet, de la inimă la inimă. Am obosit de atâtea vorbe...” (p. 62).

Deși cuvântul este semnul unei realități concrete sau sufletești, el nu corespunde întotdeauna conținutului, iar expresia nu ne poate cuprinde de vreme ce, îndată ce numești o stare, starea se transformă. Vechea dogmă a expresiei identice cu conținutul nu mai convinge astăzi pe nimeni, deoarece – așa cum observa Eugen Ionescu – „expresia este tocmai ceea ce nu sunt eu”, iar „articularea cuvântului este însuși începutul îndepărtării de mine” [4, p. 181]. Cuvântul, lasă să se înțeleagă și autorul *Jurnalului 1986-1988* nu poate surprinde și nici defini satisfăcător realitatea sufletească, deoarece aceasta este inconsistentă. Conținuturile sufletești vor putea trece doar parțial în cuvinte, întrucât „substanța afectivă a sentimentului este o emoție aparte, de cele mai multe ori filtrată:

expresia ei literară nu este niciodată un strigăt pur, adică elementar, ci un sentiment mijlocit printr-o întreagă urzeală verbală, chiar dacă această urzeală ia forma unui torent aparent amorf de imagini” [5, p. 19].

Scrise în imediata apropiere a trăitului, consemnările poartă pecetea autenticității, derivând direct din cotidianul adesea insipid, ne semnificativ, dar cu atât mai autentic, reordonându-se pe mai multe niveluri care realizează un continuu schimb între ele. Astfel, *Jurnalul 1986-1988* ar putea fi segmentat în notații cu caracter personal, adică un *jurnal intim* (care conține date despre situația sa familială și materială, contabilizarea problemelor de sănătate, insomniilor, munca asiduă la reconstrucția casei părintești, pasionantele lecturi, dialogurile la radio, lucrările agricole efectuate din plăcere sau forțat de împrejurări, grija pentru destinul fiicei, pierderea fiului, înregistrarea viselor etc.); detalii în legătură cu conceperea și traviul scrierii unora dintre romanele și nuvelele sale, adică un *jurnal de creație* și, în sfârșit, comentariile pe marginea unor evenimente sociale, politice, culturale, adică un *jurnal intelectual*, care cuprinde date despre noua conducere a C.C., despre atitudinile colegilor de la U.S., ale demnitarilor de stat etc.

Luciditatea introspectivă generează de obicei o confesiune frustă și originală, jurnalul dovedind-se nu numai un document uman și artistic revelator, ci și segmentul care marchează cercul unei existențe și al unei opere, ce se înscrie în dramatica căutare a identității. Ceea ce dă credibilitate mărturiilor din jurnal este tocmai detașarea cu care sunt formulate, absența tonului vindicativ. Răspunzând imperativului, de „captare” a vieții „așa cum este ea”, cu frumusețile și mizeriile ei, jurnalul oferă o punte de acces atât spre spiritul unei perioade istorice frământate, cât și spre spiritul creator și „zbaterea” biografică a autorului său. Refuzul (auto)mistificării, înregistrarea nefalsificată (sau cel puțin plauzibilă de a fi considerată ca atare) a crizelor eului, concluzia gravă situată în imediata vecinătate a sarcasmului și a (auto)ironiei sunt câteva calități „responsabile” de valoarea acestui jurnal revelator pentru confruntarea alter ego-ului cu întreaga lume.

Note

1. Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I, București, Editura Univers Enciclopedic, 2001.
2. Vladimir Beșleagă, *Jurnal (1986-1988)*, Chișinău, Editura Prut-Internațional, 2002, 404 pag.
3. Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I, București, Editura Univers Enciclopedic, 2001.
4. Eugen Ionescu, *Nu*, București, Editura Humanitas, 1991.
5. Ștefan Aug. Doinaș, *Orfeu și tentația realului*, București, Editura Eminescu, 1974.

Abstract

V. Beșleaga often proves his philosophical nature. This is what he did when writing his essay *Tiiiime...* His ideas about time, matter, structure, existence, becoming, etc., prove serious readings from Aristotle, St. Augustin, D. Cantemir, Newton, Kant, Leibnitz, Heidegger, Einstein, Cioran, etc.

Keywords: time, matter, structure, existence, becoming.

Vladimir Beșleagă demonstrează adesea calități de filosof. Ideile sale despre categoriile de timp, materie, structură, existență, devenire etc. dovedesc lecturi serioase din Aristotel, Sf. Augustin, Cantemir, Newton, Kant, Leibnitz, Heidegger, Einstein, Cioran etc. Expunem în acest text câteva considerații ale scriitorului basarabean despre noțiunea filosofică de Timp.

Aristotel concepea timpul ca măsură a mișcării *în* și *prin* mișcare, afirmând în lucrarea sa *Fizica* că toate lucrurile care nici nu se mișcă, nici nu stau în repaus, nu sunt în timp. Dimitrie Cantemir menționează în *Metafizica* că această înțelegere nu este prea reușită și că lemnele, pietrele, mările, fluviile, chiar viețuitoarele lipsite de intelect și toate sferile din univers au și sunt în timp. În meditațiile sale pe marginea categoriei de timp, meditații înșirate în eseul filosofic *Tiiiimpul...*, Vladimir Beșleagă susține unele observații valoroase ale marelui cărturar din acest studiu, accentuând că timpul este mai întâi mișcare, deoarece fără mișcare nu există timp. Timpul, menționează scriitorul basarabean, este mișcare față de ceea ce numim materie, mișcare „față de obiecte... care la un moment dat se situează într-un loc, la alt moment – în alt loc. Distanța dintre cele două obiecte în care s-a aflat cutare sau cutare obiect, lucru material, s-ar prezenta ca Timp” [1, p. 10].

În același timp, Vladimir Beșleagă nu va fi de acord cu Dimitrie Cantemir în privința interpretării timpului la Aristotel, subliniind că orele, zilele, lunile și anii nu reprezintă timpul și natura sa, ci sunt succesiuni în timp. Scriitorul contemporan preferă să discute mai degrabă despre al doilea tip de timp, de pe poziția susținută de Newton, excluzând timpul abstract, detașat de obiecte, de fenomene sau de relațiile

care există în realitate, atribuindu-i semnificații de timp individual. El ia în considerație aspectul subiectiv al clipelor, orelor, zilelor, spre exemplu, fericite ale unui individ, delimitându-le de timpul obiectiv (*Timpul Concret (TC)*) prin termenii *Timpul Individual (TI)*, *Timpul Personal (TP)*.

Problema timpului a fost pusă de Hegel care a trecut de la conceptele abstracte (ființă, neant) la cele concrete (devenire), abordându-le în desfășurarea dialectică a istoriei. Devenirea istorică, potrivit concepției lui Hegel, nu este liniară, ci dialectică (interpretare la care tinde și Leibniz). Pentru Hegel istoria are o finalitate și anume realizarea identității dintre spirit și natură. Moartea e un sfârșit pentru individ, nu și pentru întreaga existență.

Pentru Vladimir Beșleagă caracterul concret al timpului este istoria ce se înșiră în fața individului ca o linie curbă, care-l străbate venind din față, de Sus, din Trecut și ducându-se în Jos, purtând titlul de *Timpul Personal* sau *Timpul-Arc*. Omul, trecând prin timp, se spiritualizează, căci, încă Aristotel afirma, cerul menține o relație specială cu sufletul și acest lucru se petrece prin intermediul timpului. În aceeași linie de idei se pronunță și Kant, potrivit căruia „timpul nu este ceva obiectiv și real, ci o condiție subiectivă, făcută necesară de o anumită structură a minții omului” [apud 2, p. 24], căci „timpul este *subiectiv* (în noi), și, de aceea, poate fi cunoscut și intuit *a priori*” [3, p. 265]. Timpul conține forma tuturor „fenomenelor și întâmplărilor observabile în lume și numai în condițiile existenței lui materialul simțurilor poate fi coordonat” [apud 2, p. 24]. Ca atribut al existenței istorice și umane, sub diferitele ei forme, timpul este semnificativ și pentru Heidegger, care îi atribuie același conținut ca și existenței: „Existența este timpul, aceasta nu este obiect, nu este ceva corporal, nu este natura. Existența trebuie să fie înțeleasă în orizontul timpului, existența este istoria” [apud 2, p. 35].

În limbajul lui Vladimir Beșleagă termenii de *Timp Individual*, *Personal*, *Psihologic* posedă aceleași atribute ca și *Timpul Universal*, *General*, *Infinit*, fiind o parte a acestora. Dragostea este cea care pune individul în contact cu *Timpul Global* și cu *Timpul Total*. *Timpul Individual* este o varietate, un aspect al *Timpului General*, iar *Timpul Global* sau *Total* este considerat de Vladimir Beșleagă ca având forma unui cerc. Scriitorul propune, pe lângă termenii numiți anterior, pe acela de *Timp Nefructificat* sau *Nevalorificat*, care este un *Timp Pierdut*, neactivat, neprodus prin muncă, acțiune și creație – un *Timp Sterp*. În termeni asemănători vorbea și Emil Cioran despre *căderea în/din timp*, specificând că procesul căderii în timp a omului se numește cădere în Istorie iar „a cădea din timp înseamnă a cădea din Istorie”. [5, p. 170]

Prin eseu său, dar și prin valoroasele aplicații în tehnica narativă folosită în proză, Vladimir Beșleagă se înscrie în rândul filosofilor români, care și-au circumscris în aria lor de investigație mult frământata și dezbătută problematică a timpului. Reflectând asupra principalelor orientări ce s-au conturat în dezvoltarea istorică a cugetării filosofice, scriitorul mai surprinde și alte valențe legate de astfel de categorii ca materia, structura, existența, devenirea, universul, eternitatea, trecerea etc., precum și de problematica omului în general.

Note

1. Vladimir Beșleagă, *Tiiiimpul*, în volumul *Hoții din apartamente*, Chișinău, Prut Internațional, 2006.
2. Gheoghe Bârsan, *Orientări în interpretarea conținutului categoriei de timp*, în volumul *Timpul în știință și filozofie*, București, Editura Științifică, 1973.
3. Luminița Adămuț, Anton I. Adămuț, *Timpul și spațiul*, în volumul *Filosofie (sinteze, comentarii, teste grilă)*, București, Polirom, 2006.
4. Solomon Marcus, *Timpul*, București, Albatros, 1985.
5. Emil Cioran, *Să cazi din timp...*, În volumul *Căderea în timp* (traducere de Irina Mavrodin, București, Humanitas, 1994.

ALEXANDRU MATEI

Universitatea din București

IDEOLOGIA ESTETICĂ ȘI
VALOAREA LITERATURII

Abstract

The article deals with the role and the value of literature in present time. In this concern, the author discusses three criteria of establishing the value of a literary text: sensibility, nationality, ideology. The article shows that the first two criteria have weakened, as the criterion of sensibility is better accomplished by other cultural productions but literature, the national criterion has come to an end as literature no longer carries the cultural identity and justifies political rights for a certain community. Contemporary literature, as an ambiguous language and addressing to individuals, is best justified by the „ideology of sensibility” and different throughout history (as it is nowadays the sensibility of the individual self). Thus, literary theory, understood as ideology of sensibility, and literature support each other and they cannot survive or disappear but together.

Keywords: (idea of) modern literature, individual sensibility, ideology, theory.

Există câteva norme care prezidă la funcționarea modernă a textului literar. Ceea ce se modifică în mod esențial, și progresiv, desigur, începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea, nu constă în obiectul reprezentării și nici măcar, neapărat, în înlocuirea reprezentării cu expresivitatea, ci în intenția reprezentării. Încercând să rezumăm această intenție, putem vorbi de excepție, de ex-centricitate, de ex-orbitanță; de reprezentarea unui *în afară*, considerat până atunci domeniul neființei, părelnic și deci fals. Or, literatura modernă vorbește de fapt limbajul liminarului, dar nu al unuia aflat în interiorul tabloului lumii (de pildă iubire *versus* datorie, burghezie *versus* aristocrație plus o întregă panoplie morală pe care nu o mai declinăm aici), ci între tablou și în-afara tabloului. Iar acest din urmă spațiu este chiar sursa sublimului.

Ce se află în afară? În primul rând, nimicul. Modernitatea este epoca întrebărilor despre nimicul subiectiv, din momentul în care se pune o întrebare suspendată până atunci:

ce este nimicul, de vreme ce cuvântul „nimic” există? Moartea ca celălaltul vieții, răul care definește binele, lipsa care trezește ideea plinului, în diverse ambalaje atrăgătoare: neant, perversiune, dor etc. Mesajul literaturii moderne este unul ale cărui consecințe le vom cunoaște abia în secolul XX: adevărul lumii nu stă în recunoașterea, la lectură, a unei idei de lume, ci în experiența lumii în care ești invitat. Evident, literatura nu poate transmite lumea în direct, de aceea singurul ei realism stă într-o epistemologie a contactului direct. Într-o viziune materialistă, aceea care domină Europa în secolul în care se inventează estetica, contactul direct nu înseamnă altceva decât cunoașterea prin senzație. Dintre toate simțurile, văzul, cel care permite abstractizarea, trecerea de la concret la concept, pierde teren în fața celorlalte simțuri, cu atât mai intense cât se apropie de corp: auzul, mirosul, gustul și pipăitul. Literatura modernă prin excelență este cea a ultimului dintre ele: textul se transformă el însuși în corp sensibil și, înaintea de-literaturizării culturii mondiale de după ultimul război mondial, autenticitatea literară va consta în aptitudinea textului de a se livra ca înveliș trupesc, epidermă, într-un joc de referințe ambigue cu trupul viu, sediu al senzațiilor și loc al incomensurabilității dintre înțelegere (intelecție) și energie (sensibilitate).

Cu alte cuvinte, literatura este cea care promovează ideea superiorității vitalului asupra inteligentului. Sau, altfel spus, a imanenței trăirii asupra oricărei transcendente. Până într-acolo încât domnia imanenței va ajunge, prin imperativul ei manifestat ubicuu, să constituie singura transcendență inteligibilă: *să simți la maximum* este echivalentul modern al lui *să trăiești veșnic* creștin. A trăi veșnic e rezultatul unui comportament codificat, la fel ca și a simți la maximum: e vorba, de fiecare dată, de un maximum „de sine”, diferit de la individ la individ. Viața veșnică e o imagine coagulantă, înaintea căreia se formulează o disciplină spirituală; simțirea maximă presupune o iradiere senzorială care tinde spre absolut, sub impulsul unor percepții care diferă în funcție de psyche-ul fiecărui individ în parte. Dacă viața veșnică trece prin reculegere, simțirea maximă este intermediată de dispersie. Atingerea ei este sinonimă cu implozia sediului acesteia: simțirea e maximă când, înainte de orice, nu te mai simți tu.

Tocmai această idee, însă a superiorității vitalului asupra inteligentului, duce la devalorizarea literaturii. **Criteriul sensibilității** este primul care invalidează o formare prin literatură, pentru că reprezintă un nonsens: cum te poți forma, nu-i așa, prin tine însuși, înspre o dispariție de sine panteistă în mod instituționalizat? Recurgând la un exemplu vulgar: cum să înveți să ascuți *The Doors*? Studiul unei epopei, al unui cânt, al unei ode, al unui sonet, al unei tragedii este în primul rând o inspecție tehnică. Pe de altă parte, constituie o introducere în mitologia unei civilizații, chiar dacă sensibilitatea contemporană nu mai rezonază cu cea care se presupune că aparținea primilor cititori sau ascultători ai respectivului text. Raportul cititorului contemporan cu un astfel de text este unul intelectual și doar în mod accesoriu estetic (dar un raport estetic putem avea cu orice

lucru al acestei lumi). Pentru a-l optimiza, el trebuie cultivat. Literatura europeană clasică este literatura greco-romană. Ea continuă în Evul Mijlociu cu romanul cavaleresc, o sumă de ficțiuni transnaționale, ele însele repuse în circulația de masă tocmai în secolul al XIX-lea. Cunoașterea lor contribuie încă la introducerea în mitologia europeană nordică. A izola un corpus de texte medieval pentru că ilustrează conceptul romantic de literatură este o operație specifică ea însăși romantismului și, prin anacronism, nu ne spune mare lucru despre omul Evului Mediu. Lecturile textelor literare din perioada medievală trebuie însoțite de cunoașterea unor texte sacre, apoi a unor texte care stau la baza filozofiei moderne. Patristica, nominalismul și individualismul medieval nu pot fi excluse de către un așa-zis canon literar care recuperează texte într-o distribuție modernă. Nici scrupulul purității genurilor nu are justificare, atâta vreme cât Evul Mediu este, în viziune romantică, unul al folclorului european încă nestructurat pe culori naționale. Literatura premodernă trebuie să fie studiată nu numai din unghi retoric, nu recreată într-un spațiu muzeal pentru uzul unor spectatori care habar nu au de autenticitatea ei „viață”, ci și repusă în contextul ei cultural. Desigur, reprezentarea literaturii de către literatori – scriitori și critici – suferă de inerție. În comparație cu literatura de avangardă de după cel De-al Doilea Război Mondial – Noul Roman, Noul Teatru, *Oulipo*, *Tel Quel*, cea contemporană, considerată a fi cea de după anii 1970, nu reușește decât să repete în registru soft același proiect: denunțarea categoriilor narative „burgheze”, jocurile de limbaj care extind indefinit noțiunea de literar și, în cele din urmă, transformarea genotipică a cititorului, după chipul și asemănarea textelor care-i sunt destinate:

„Les pratiques réelles des écrivains, des critiques, de l’institution éditoriale, sont constamment celles d’une valorisation de la littérature selon la caution d’un passé plus ou moins récent” [1, p. 13].

Ceea ce profesorul Jean Bessière condamnă la literatura contemporană – în mare, incapacitatea de a fi „ea însăși” – este însă tocmai ceea ce-i menține iluzia aptitudinilor instituționalizante: canonul, literatura de calitate care-și cere propria teorie, propria hermeneutică și propriile conexiuni epistemologice. Pe de altă parte, profesorul francez de la Paris III e nedrept, pentru că nu trebuie să fii un campion al logicii ca să realizezi că nu poți vorbi despre literatură contemporană diferită de cea a unui trecut recent decât în măsura în care acest „trecut” există ca diferit de prezent. Proza contemporană este marcată, literații sunt de acord asupra acestui punct, de renașterizare [vezi 2], de revenirea la poveste și la categoriile tradiționale ale epicului, cu rezervele de rigoare însă, pe care minimalismul le subliniază cel mai clar. Numai că această noțiune denotă tot o repetiție, deci tot o „adicție” (Bessière) a scriitorilor și criticilor contemporani la un trecut de care nu se pot despărți. Bessière însuși dă însă dovadă de prejudecățile pe care le incriminează: autorii pe care îi citează el, cu excepția lui Houellebecq, nu reprezintă literatura franceză contemporană, decât poate pe cea din discursurile universitarilor. Faptul că ei nu mai au

succes la public (spre deosebire de predecesorii lor care, cu tot elitismul lor, populau bine piața franceză și occidentală în general [3]) este dovada unei declasări a prestigiului unei idei de literatură. Există alții însă, care vând în tiraje enorme, dar intelectualul francez, în general, nu pare să le acorde atenție, poate doar una plină de condescendență. Și poate că ei nici nu merită altceva, dar reprezintă un simptom. Oamenii citesc altceva *în* literatură decât în urmă cu câteva zeci de ani, așa după cum scriitorul își citește altfel cititorii.

Criteriul național este un alt criteriu de valorizare care stă să cadă. I-a precedat criteriului sensibilității, într-o vreme în care apartenența la un „pământ” (Heidegger) părea să mai poată comunica adevărul reductibil la lume al individului. Literatura clasică nu e națională. Nici măcar clasicismul francez nu creează o literatură originală, ci diferită de cea inspirată de folclorul spaniol și de legendele saxone, prin revenirea la clasicismul greco-roman. Literatura își menține importanța strategică în cultura europeană, după 1800, prin investirea ei de către ideologia națională. Literatura europeană s-a defalcat în literaturi naționale care au pornit într-o competiție cu șanse inegale – la nivel european – dar cu șanse egale în fiecare țară-națiune în parte. Câtă vreme fiecare cultură națională în parte a lucrat la formarea propriului canon național, estetica sublimului a iradiat puțin. Dar, după această etapă în care studiul literaturii făcea parte din cunoașterea de sine (la întrebarea: cine sunt eu? răspunsul era – de pildă – român) urmează o perioadă de declin a importanței literaturii ca expresie a sinelui național.

În fine, **criteriul ideologic** în sens larg: ideologia libertății profesată de avangardă. E poate sigurul criteriu care contribuie, oricât de paradoxal ar părea, la valorizarea literaturii. E vorba aici despre cosmopolitismul avangardelor, un moment în care literatura europeană, la fel ca și politica europeană se „continentalizează” într-o efervescență greu de întâlnit de la Renaștere încoace. Avangarda este momentul în care literatura se închide, alături de celelalte arte definite drept creații spontane ale unui vital excepțional, în autosuficiență. Dincolo de angajarea politică a unora dintre membrii ei, avangarda recunoaște nimicul drept referință de elecție. Arta nu mai are nevoie, pentru a fi, de o lume inteligibilă. Totodată, literatura se angajează în epopeea modernă a revoluției în virtutea sesizării, în fine, a ceea ce face în *Critica facultății de judecare* manualul creației artistice prin excelență: „conceptul libertății”. Studiul literaturii devine curând o psihanaliză, pe de o parte, și o reflecție asupra limbajului, pe de alta. O psihanaliză pentru că apar instrumente pentru a analiza forța terifiantă, care nu se ridică nicicând la formă, a sublimului (în alt registru, nebunia se suprapune peste sublim și se așează astfel în vecinătatea esteticului), o reflecție asupra limbajului pentru că problema contradicției dintre limbaj ca formă și expresie ca forță devine aporia și totodată axioma literaturii moderne. Acum survine ideea literaturii ca experiență de limbaj și tot acum, după ce filologia secolului al XIX-lea conferise limbii istoricitate ontologică, limbajul încetează să fie considerat doar formă.

El devine expresie, expresia tocmai a ceea ce nu ajunge la formă, adică nebunia. Opera se termină atunci când începe nebunia, scrie Foucault în 1966, iar delirul schizofrenic este expresia supremă a sublimului, în accepția lui Deleuze:

„Je sens que je deviens femme, je sens que je deviens dieu, que je deviens voyant*, que je deviens pure matière... Le délire schizophrénique ne peut être atteint qu’au niveau de ce que «je sens», qui enregistre à chaque instant le rapport en intensité du corps sans organes et des organes machines” [4, p. 21].

Or, asta nu înseamnă că literatura nu poate fi nebunie, ci, dimpotrivă, că literatura nu mai este operă; că numai în măsura în care conștiința nu vine să o închidă într-o formă, ea poate fi socotită literatura: o artă lipsită de obiect, o artă care exclude realizarea într-un obiect, asemenea oarecum delirului, deosebit ca specie de discurs tocmai pentru că *nu are nici cap nici coadă*. Astfel, în vreme ce oscila între aceste trei roluri: epifania unui suflet național, a unei psihee individuale abisale și a unui inconștient lingvistic, literatura se îndepărta tot mai mult de adecvarea ei la ceea ce se numește în mod curent „norme estetice”, plecând tocmai de la a-normalitatea estetică prescrisă de Kant.

Literatura modernă este purtătoarea autorizată a mitului libertății sau, în termenii lui Lyotard, a metanarațiunii emancipării. O dată cu secularizarea culturii și cu transformarea literaturii beletristice în avangarda oricărei mișcări revoluționare, fie la nivel politic (literatura națiunilor), fie la cel psihologic și moral (literatura libertină), fie la cel lingvistic (literatura experimentalistă de început de secol XX), o dată cu diseminarea autorității prin ruperea de tradiție, cum mai putem pretinde să predăm literatura în școală atâta vreme cât spiritul ei democratic, iconoclast, interzice ierarhia și deci anulează posibilitatea canonizării? Cum împăcăm școala cu literatura, mai degrabă?

Impunerea literaturii ca agent revoluționar a avut loc cu ocazia avangardelor. Ceea ce înseamnă, în Franța, din momentul în care *Les poètes maudits*** văd lumina tiparului și până după al Doilea Război în ceea ce privește artele (pictură, literatură, muzică ceva mai târziu), din anii '50 și până la moartea lui Deleuze (1995) în ceea ce privește filosofia. În orice caz, succesul avangardei literare, deși a menținut literatura în atenția publică și în centrul instituției învățământului francez, nu a făcut decât să amâne un verdict. Dimpotrivă cu celelalte arte, literatura a ieșit de decenii bune din paradigma constitutivă a unei discipline de studiu. Pentru a studia literatura modernă, nu poți aplica normele care stau la baza studiului istoriei religiilor, de pildă. În cazul ultimei, există: un corpus de texte recunoscute care dau identitatea fiecărei religii și o sumă de autori canonici; o suită de texte care fac autoritate în ceea ce privește domeniul istoriei religiilor și, probabil, al istoriei fiecărei religii în parte. Studiul istoriei religiilor se practică în maniera unei hermeneutici a unui lanț omologat de texte, unde fiecare verigă are locul ei bine stabilit, iar permutările se produc în momentul în care o ipoteză este certificată de autoritățile de specialitate, în funcție de dovezile filologice apărute. Religiile sunt, pentru

mine, niște obiecte spirituale deschise în lume de multă vreme, cu toate aggiornamentele care probabil se vor fi petrecând chiar și astăzi. Religiiile au texte fondatoare. Textele lor fondatoare au transmis spiritul unei părți a lumii de astăzi, deși interpretările care li s-au pretat au schimbat mereu câte un strat epidermic, până au ajuns la carne. Literatura occidentală este însă ea însăși expresia nevoii de schimbare și a schimbării. Și, dacă după apariția protestantismului, în 1529, au rămas în Europa mulți catolici, adeziunea publică la textele literaturii moderne a fost, în secolul al XIX-lea, aproape totală. Literatura premodernă – clasică – rămâne să moară pentru lumea contemporană, la fel ca și limba latină. Cea modernă nu o continuă cât mai degrabă o înlocuiește. Acum, distribuția mereu de reconfirmat de texte își pierde în primul rând forma: se publică tot mai mult, în cât mai multe limbi, aria de circulație a textelor depinde de ariile de întrebuințare a limbilor. Criteriul discriminatoriu al limbilor naționale face ca texte de aceeași factură să apară atât în centrul, cât și în marginea canonului; producerea literaturii în orizontul sublimului kantian face ca un text să fie cu atât mai valoros, cu cât este mai greu clasabil; lipsa unor constrângeri formale duce la masificarea axiologiei, astfel încât dezbateră dintre literatură înaltă *versus* literatură populară va deturna discuțiile despre valoarea estetică a fiecărui text în parte. În locul unui lanț de texte apar rețele de texte, fiecare cu valoare formativă pentru un individ sau cel mult un grup de indivizi.

Primatul sensibilității individuale, al naționalului ca înrădăcinare într-o sursă comună (care ar conține germenii câte unui tip de sensibilitate) și, în fine, al ideologicului asupra unui estetic desuet definesc literatura modernă. Dacă cel de-al doilea nu are parte de o viață lungă, primul pare că intră în coliziune cu ultimul: literatura se definește ori ca un text care se adresează unei sensibilități dezinteresate, adică diferite de fiziologic, una care reunește indivizii în umanitatea lor (prin împărtășirea plăcerii estetice), ori ca vehicul identitar care angajează pasiuni adverse și deci perpetue, căci alimentate prin opoziție. Îmi place Rimbaud pentru că îmi place (în virtutea conceptului libertății) sau cu atât mai mult cu cât „epatează burghezul”; Tarkovski *pour le souci de Tarkovski* sau Stanley Kubrik contra Sistemului? Mediarea o produce ideea de cultură. Sensibilitatea nu este ideea unui absolut natural, a unei origini, ci un *acquis* ca oricare altul, dar unul (aparent) inconștient. O cultură.

De aceea, criteriul sensibilității trebuie nuanțat. Pentru că există o ideologie a sensibilității, care face ca sensibilitatea să poată fi văzută ca o formă culturală și nu doar ca un conținut energetic – și tocmai această ideologie a sensibilității face ca ultimul criteriu de valorizare a literaturii să rămână totuși cel ideologic. Trecerea de la literatura clasică, a reprezentării realiste conform convențiilor aristocrate ale etichetei de curte, în limbaj și în atitudine, la cea modernă, în care reprezentarea nu mai are ca rezultat un tablou ideal (curtea lui Henri II), e o dinamică. Între Mme de Lafayette și Voltaire, estetica verosimilității și a bunei-cuviințe (confundată cu etica) devine estetica autenticității.

În primul caz, sentimentele dominante sunt cele morale – omul este văzut pe fundalul transcendenței morții trupului și eternității sufletului –, în vreme ce, în *Candide* de pildă (la optzeci de ani distanță), omul, proiectat pe o lume imprevizibilă, evoluează înspre sinele pe care și-l descoperă din mers; reprezentarea nenorocirilor inexorabile (cutremur, război, iubire trădată) apropie povestea filozofică a lui Voltaire de acel neîntruchipabil premergător efectului de sublim: eroul nimerește într-o lume de la bun început diferită de ceea ce fusese învățat să-și imagineze. Normele care stăteau la baza formării ideii de lume la *Candide* nu pot înlocui experiența acesteia. Iar experiența îl învață (în opoziție cu ceea ce prințesa de Clèves învață în urma experimentării unei lumi formale, desăvârșite în conceptul ei) că lumea nu are o formă. Că esența ei stă tocmai în „neîntruchipabilitatea” ei. Ce rămâne înapoia vederii este tocmai ceea ce se simte fără să se vadă, sensibilitatea.

Ideologia sensibilității are o filiație în senzualismul secolului Luminilor. Estetica baumgarteniană, un capitol de psihologie senzualistă într-un secol materialist, este urmată de cea a lui Edmund Burke, cel care echivalează sublimul cu terifiantul și anticipează astfel prescripția unei literaturi care trebuie să șocheze, pe baza unui set de principii lax, pentru că dependente de senzorial:

„The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. (...) Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence, and respect” [5].

Efectul sublimului este deci stupefactiv, un sentiment mai degrabă negativ, pentru că incomensurabil în raport cu dimensiunea umană și deci inhibant. În comparația dintre frumos și sublim, ultimului îi sunt afiliate senzații care, în „ordinea existentului”, apar negative:

„On closing this general view of beauty, it naturally occurs, that we should compare it with the sublime; and in this comparison there appears a remarkable contrast. For sublime objects are vast in their dimensions, beautiful ones comparatively small: beauty should be smooth and polished; the great, rugged and negligent; beauty should shun the right line, yet deviate from it insensibly; the great in many cases loves the right line, and when it deviates it often makes a strong deviation: beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy: beauty should be light and delicate; the great ought to be solid, and even massive”.

Cu toate inflexiunile aduse de Kant – dintre care notabilă este înlocuirea pasiunii, noțiune cu presă proastă în zorii modernității, cu plăcerea dezinteresată – sublimul ca efect meduzant (deci negativ, suspensiv, care aduce ființa la catalepsie, adică la nimic), estetica rămâne o „știință” a percepției fizice în mult mai mare măsură decât a intelectului. Sublimul e mare – până la a exceda forma, am văzut; e rugos, deși *rugged* înseamnă

în engleză și „puternic”, „rezistent”, „dur”. E neglijent, necizelat adică; este deci, în consecință, necivilizat. Ceea ce e sublim e întunecos, produce teamă: este vorba aici despre influența stilului gotic, specific anglo-saxon, asupra categorialului estetic. Sublimul e masiv și solid, lipsit adică de subtilitate. Sublimul este, se vede bine, o categorie estetică masculină, cazonă, teutonă. Frumosul e feminin: diafan, delicat, insidios. Sublimul e violent, frumosul, calm. Nu intrăm acum în detalii, dar e clar că identitatea diferențială a sublimului și frumosului împrumută, la Burke, limbajul imaginii, al concretului, nicidecum pe cel al spiritului sau al eticii. Definiția lui Burke este una materialistă; Kant o traduce în termeni etici. Numai că, iată, antiteza lui Burke este ea însăși marcată de prejudecata unui imaginar formator: sublimul e întunecat, frumosul e (deci) luminos. Diferența aceasta va fi preluată de Nietzsche în *Nașterea tragediei din spiritul muzicii* (1872), acolo unde apolinicul devine o figură a frumosului, iar dionisiacul, a sublimului. Ceea ce are valoare din perspectiva sublimului nu mai este rigoarea formei, ci intensitatea trăirii descărcate în text.

Dar ceea ce numim astfel, trăire, încercând să o acredităm drept origine a Adevărului, nu e decât un construct cultural. Estetica devine tot mai mult un lanț cultural de prescripții, pentru că, știm astăzi, felul în care simțim nu este inocent și depinde de felul în care am fost învățați să atribuim sens lucrurilor. Nu mai există astăzi principii estetice formale; iar cele care au în vedere enunțiabilitatea textului, „viața” lui, țin de o adecvare mereu în marș cu sensibilitatea epocii, cu sensibilitatea locului: cu „cultura”. Tocmai din pricina inefabilului estetic, axiologiei literare îi este greu să distingă și, atunci când o face, asta nu se întâmplă niciodată dezinteresat; criticul profesionist nu are de spus mai mult decât cititorul amator, totul fiind o chestiune de *feeling*... Încercarea de a cuantifica realizarea textului are un succes parțial; moda structuralistă, a ingineriilor textualiste, i-a ajutat; atunci când, însă, scriitorul ignoră „scriitura”, păreri sunt împărțite, așa cum se întâmplă în cazul lui Michel Houellebecq; la fel se întâmplă atunci când scriitorul sanctifică literatura ca „libertate de autodeterminare” a limbajului.

Dar judecății estetice i-a fost imposibil să se orienteze după criteriul gratuității, un criteriu absolut și obscur în același timp, cedând intenției de a servi diferitor cauze: cauză politică, cauză „ontologică”, cauză progresistă nu în ultimul rând, atunci când, preluând din mers pozitivismul militant al socialismului științific, a permis constituirea unei false „științe” a literaturii: „teoria literară”. Dacă era o vreme când studiul literaturii era cauționat de teoria literară [6, p. 91], acum producția literară nu mai cauționează teoria. Și asta dintr-o rațiune foarte simplă: literatura a intrat cu (aproape) totul în logica pieței; ea trebuie să se vândă cât mai bine unui public cât mai bine situat economic și social. Perioada în care, prin discursurile lui Foucault și Deleuze, „funcția-autor” fusese suprimată în favoarea unei rizomatici textuale sau a straturilor discursive multiple e revolută. Teoria literară, o sumă de discursuri de avangardă animate de pozitivism sau

de spirit avangardist, s-a repliat pe istoria literară, pe istoria culturală, pe istoria ideilor, pe studii culturale, pe o metodă de investigație inspirată în esență de etnologie: literatura este un altceva, un celălalt care trebuie observat, înțeles, nu Sinele (sau Inconștientul) nostru pe care se cuvine să-l dezvoltăm, să-l desăvârșim. Teritoriul Aceluiași s-a îngustat atât de mult pentru epistemologia europeană, încât în curând, în raport cu posesiunile Celuilalt, va deveni atât de infim încât Celălalt va rămâne singur, în ireductibilitatea lui la Noi, aceiași, neputincioși.

Singura salvare a literaturii poate veni însă tocmai de aici: literatura trebuie să rămână, ca să conteze mai departe, un celălalt. Dar unul pe care, dacă nu în mod direct, măcar prin intermediul ideologiei estetice, să-l putem înțelege pornind de la noi înșine, ființe sensibile și inteligente. De aceea, teoria (în general) și literatura nu pot rezista sau cădea decât împreună. Ele, împreună, rămân suficient de puternice încă pentru a menține viu dialogul dintre sensibil și inteligibil, adică exact ceea ce face ca viața să aibă sens.

Note

1. Jean Bessiere, *Qu'est-il arrivé aux écrivains français? D'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*, Ed. Labor, 2006.
2. Vezi Aron Kibédi Varga, *Littérature et postmodernité*, CRIN 14, Groningen, 1986.
3. De pildă Derrida, a cărui traducere în engleză americană *On Grammatology* (ediție Spivak), Johns Hopkins Press, 1976, se vânduse în 80.000 de exemplare până în 2003, la apariția cărții lui François Cusset, *The French Theory*, ed. cit.
4. Gilles Deleuze, *Schizophrénie et société*, în *Deux régimes de fous*, Minuit, 2003.
5. Edmund Burke, *On the Sublime and Beautiful*, The Harvard Classics, 1909-14, capitolul „Of the Passion Caused by the Sublime”.
6. Antoine Compagnon, în „Stanford French Review”, citat în François Cusset, *French Theory*, La Découverte, 2005.

* Aluzie la Rimbaud, probabil.

** Paul Verlaine, 1888. Ei erau: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam și Pauvre Lelian (Paul Verlaine).

Abstract

The present study approaches the issue of representation within the contemporary literary theory insisting primarily on its process-like quality through well-known actions of regression and progression, internalization and actualization, recognition and self-recognition. Submitted to a long term contradictory existence, the concept of representation has overcome all the theoretical deadfalls to fill a necessary position in the field of reception and interpretation. From this perspective, reading is a means of testing otherness and difference, the world and the inherent knowledge, whilst the reader is a worker within representation and beyond it. Although, the death of representation was in the foretime proposed by literary theory, we are still kept under its charm.

Keywords: representation, radicalism, reception, interpretation, otherness, knowledge, *On the Demon of Theory*.

Preliminarii

În cronologia internă a artei, *reprezentarea* (ochiul artistului) ar ocupa locul dintre *imagine* (instanțele naturii) și *experimentare* (tot corpul), dintre ceea ce ține de legea diacroniei și a temporalității închinată morții și intrarea subiectului în acțiune cu legi și norme proprii, care nu mai e făcut, ci se face singur conform celor mai postmoderne manifestări de gen: performance, happening, dansul buto etc. În această dispunere, reprezentarea se legitimează de la un model de referință, prin prelucrare și nu de puține ori idealizare, face jocul sincroniei și calitatea sa axiologică rezidă în tensiunea pe care o menține cu referința.

Exprimând două realități funcționale diferite, pe de-o parte *produs* cultural și pe de alta *proces*, reprezentarea e în primul rând o prezență *in absentia* a unor imagini pierdute fie în memoria sau imaginația personală, fie în magazia colectivă a istoriei. Abordarea de față vizează îndeosebi a doua funcție, aceea de procesualitate posibilă prin mișcări de regresie și progresie, de internalizare și actualizare, de recunoaștere și autorecunoaștere.

În teoretizările curente, definirea reprezentării se revendică de la două teorii fundamentale, anume *gestaltismul*, pentru care reprezentarea e o urmă lăsată de dinamica de transformări ale formelor, detașată de acțiunea stimulului a cărei tensiune o duce mai departe, constituindu-se ca un mozaic de tendințe, atitudini, motivații ce converg în sens literar într-o structură de suprafață; și *cognitivismul*, în baza căruia reprezentării îi revine un rol important pe scena inteligenței, unde independența și libertatea de manifestare creatoare e maximă, explicitând o structură de adâncime. Principiul intenționalității auctoriale, atât de polemizat și recuzat de teoria literară în luptele sale antipozitiviste, capătă prioritate în ipoteza cognitivă, întrucât procesul de reprezentare e interpretat ca procesare și operare de simboluri, calitatea corespondenței derivând tocmai dintr-o intenție. Câmpul cel mai fertil interpretărilor e generat însă de întrebarea dacă există o corespondență de unul la unul între formă și sens, dacă sensul există sau nu în cuvânt.

Introducere

Doar în una dintre conotațiile *mimesis*-ului, reprezentarea coexistă ca semnificație alături de imitație, percepție și performare, având de-a lungul istoriei culturii o existență împărțită în funcție de predispozițiile estetice ale contemporanilor. Alungată din cetatea spiritului, prin blamul de dublă copie a naturii și contaminare a sufletelor oneste, reprezentarea își asumă lipsa de adevăr și prezența-i fantomatică, angrenându-se în lupta de privilegiere a referențialității. Repudiată odată cu scrisul prin raportare la superioritatea oralității originare – marcă a totalității, reprezentarea scripturală avea să se confrunte cu pericolul uitării și zădărnicierea memoriei, fiind tot mai mult indicele unei despărțiri, a unei distanțări ontologice și gnoseologice autor-receptor, text-receptare. Oglindire pernicioasă întru spiritului Logosului, reprezentarea în termenii puși de Platon se integrează în rândul umbrelor și mirajelor din această lume cu „efect nociv în spectator, ba chiar, în cazul artei dramatice, și în interpretul însuși...” [10, p. 173].

Inoperativitatea modelului platonician derivă din faptul că limitează actul artistic la mediul auctorial: raza incidentă (contextul și situația narativă) nu vizează decât o rază reflectată (reprezentarea în discurs), pe când modelul aristotelic aduce în discuție și mediul cititorului, anume raza refractată (reprezentarea receptată), implicând un sentiment de eliberare. Astfel imitația ca salvare iluzorie, ignobilă la prestanța Ideii, e înlocuită de imitația selectivă a acțiunilor umane spre zădărnicierea excesului, hybris-ului tragic în katarsis.

Strâns legată de problematica cunoașterii și de transpunerea ei în act, reprezentarea nu poate fi analizată traducând tendențios un singur model cultural (platonician, aristotelic ș.a.) ce are să caracterizeze literatura în integralitatea ei, după cum nu permite abordarea restrictivă doar la un nivel al cunoașterii: *perceptivă* ce ține de sensibilitatea la obiectul real, *imaginativă* prin uzanța imaginii sau *abstractă* apelând la intelect în manevrarea conceptului. Toate aceste niveluri interrelaționează în actul reprezentării. Deoarece acest proces e unul conștient, iar a cunoaște un lucru presupune a-l asimila, a-l interioriza,

a-l prezentifica și a-l reprezenta. Negarea reprezentării în discursul despre discurs și literatura care trimite la sine [cf. structuralismul] înseamnă negarea cunoașterii auctoriale. Una este uciderea simbolică a autorului prin neglijare și îndepărtare, alta e refuzul statutului de cunoscător, cel puțin parțial, al propriului univers reprezentat.

Suspiciunea ce tronează asupra reprezentării derivă din două capete de acuzare: pe de-o parte natura friabilă a cuvântului [7, p. 15: „neliniștea de a întrezări lupte, victorii, suferințe, dominații și servituți ascunse în atâtea cuvinte tocite de îndelungata lor folosire...”] supus diacroniei ca obiect al dorinței și joc al puterii, pe de altă parte radicalismul instituționalizat de realism prin prezentarea cunoașterii ca simplă reflectare a realității exterioare: oglinda pe care o plimbi de-a lungul drumului. Experiența demonstrează că nici cuvântul nu rămâne egal cu sine, cu ceea ce vrea să reprezinte, nici realitatea nu e suport de ordonare și garantare a cunoașterii. Argument stă „evenimentul-limită” pe care-l dezbate Ricoeur.

În teoria cunoașterii, desemnată prin termenul de *reprezentationism*, nu se pune în discuție cunoașterea materială, ci doar cunoașterea minții: obiectele materiale exterioare minții sunt percepute ca imagini mentale (reprezentări), nicidecum ca obiecte în sine. Fidelitatea corespondenței atestă validarea cunoașterii, aserțiune ce aruncă reprezentarea într-un alt radicalism: cel al idealismului și al solipsismului ulterior. Ieșirea din radicalisme poate fi soluționată prin definirea reprezentării ca relație ce nu se fondează pe categoria de adevăr, pe existența obiectului reprezentat, ci pe categoria de *întâlnire*, de virtualitate productivă, pe puterea reprezentățională care poate să dețină doar intuiția unui corespondent în lumea fizică. Traseul de ajungere de la intuiție la cunoaștere e funcția pe care o trasează o mulțime de semne purtătoare de sens în relație cu o mulțime de semnificații, procedeul poartă numele de semnificare, iar dinamica întoarcerii unui sediment semnificativ spre un alt semn din prima mulțime dată e ceea ce se cheamă simbolizare. Astfel noul semn devine simbol sub cupola interpretării, prin lanțul de schimbări de semnificație, raportat la condițiile de receptare.

Dacă *mimesis*-ul dispare treptat din *poesis* (conceperea actului de creație), altfel stau lucrurile și în privința *aisthesis*-ului (receptarea lui): lectorul face ordine în actul său de interpretare pornind de la niște repere de referențialitate pe care le presupune textul în instructajul său subiacent ori și le arogă singur la o primă lectură. Datorită naturii duale a textului, cititorul avizat nu poate rămâne suspendat în această primă lectură, de cele mai multe ori impresionistă: textul nu e doar *mimetic*, adică descriere corpusculară exact delimitată, el e deopotrivă *semiotic*, anume undă dependentă de niște stări de perturbație într-un mediu dat; graficul evoluției acestor stări reprezentând tocmai cheia unei receptări adecvate. Concluzionând, principiul mimetic nu face față singur textului, el se cere depășit și chiar scuzat de principiul semiotic.

Lupta susținută împotriva *mimesis*-ului are câștigurile sale, de pildă o mai mare atenție acordată textului și orizontului de receptare, însă materializează și scăderi mari față cu autorul în relație cu procesul de creație: victoria împotriva istoricismului și

psihologismului pe linia discreditării auctoriale neantizează unul din straturile fundamentale ale *poesis*-ului, cel antropologic, proliferând într-un mod propagandist stratul formal. Din acest punct autorul e tot mai puțin stăpân pe opera sa, irelevanța studierii lui de către noua critică e strict legată de biografism și de nivelul elaborării conștiinței a operei. Lipsa de control imputată eului actorial se revarsă malign atât asupra textului plutind pe nisipuri mișcătoare, cât și asupra cititorului debusolat de noua indeterminare. Orice creație se construiește pe nivele de a căror sedimentare depinde produsul artistic. A face tabula rasa cu unul din aceste niveluri din considerente de anti-referențialitate, de obidă purtată mimetismului echivalează cu a da o luptă pe un front greșit. Opera literară oricum nu reproduce ori transcrie ceea ce pune la dispoziția autorului lumea empirică; mediată fiind de semnul lingvistic și angajând ochiul minții, e incapabilă să ofere acest duplicat perfect fidel. Textul ei dacă nu e autoreferențial, e fie pseudoreferențial (construcție imaginară supusă legilor ficționalității), fie transreferențial (lume posibilă cu alte norme și legi).

Iser, Compagnon, Ricoeur

Dacă capcana criticii e umanismul, iar a istoriei literare pozitivismul, apoi a teoriei nu poate fi decât relativismul ancorării în răspunsuri și soluții ce n-au trecut testul unei dialectici autentice. Caz rar în practica teoriei literare, Antoine Compagnon e teoreticianul care se apleacă asupra teoriei în termeni sceptici, învecinați ironiei și valorificând *aporia* [10, p. 42-43: „Aporia și formele verbale înrudite sunt strâns legate de dialectică... și deci de practica socratică a discursului dialogal. Conform analizei aristotelice... filozofia începe cu un sentiment de mirare... ivit dintr-o dificultate (aporia) inițială... din pricina unor raționamente de sens contrar...”]. Analizând pe îndelete și cu vigilență în *Demonul teoriei* toate categoriile ficționalității, autorul optează în permanență pentru o cale de mijloc, lipsită de pripa și abandonul înaintașilor. Angajând experiența literară în dezvoltarea subiectivității moderne, insul pe care-l convoacă Compagnon în periplul tranșării de idei e un „cititor solitar, un interpret al semnelor”, „un vânător” sau „un ghicitor”, „modelul omului liber” [4, p. 36].

Probând diacronic disponibilitățile teoretice, demersul autorului belgian reanimează ciclul definirii literaturii ca reprezentare prin imitație a acțiunii umane în limbaj, din antichitate până în secolul XVIII, ajungând în secolul XX la categoria de ficțiune, nici adevărată, nici falsă, ci verosimilă. Scopul e acela de-a circumscrie limbajul *obișnuit* ca tranzitiv, arbitrar, denotativ, linear, dezordonat, utilitar, a cărui utilizare e una referențială și pragmatică, și de a-l dezice de limbajul *literar* intransitiv în mod radical, motivat, conotativ, autotelic, sistematic și autoreferențial, cunoscând o utilizare imaginară și estetică, fără scop pragmatic.

Aceeași nevoie de sens ridică la rang de sens figura autorului, apoi pe cea a textului grăitor în sine și încheie prin a acorda cititorului titlul de onoare în producerea lui. O preconcepție înlocuită de o alta.

Orice teorie se sprijină pe un sistem de referințe de neînălțurat odată ce teoria s-a afirmat, chiar dacă pretenția sa de valabilitate a fost grav alterată. La fel, contactul cu textul literar reclamă un exercițiu de alteritate, de testare a diferenței în care toate cele trei categorii ale ficționalității – autorul, literatura și cititorul – se conjugă spre a face loc lumii propuse de text: „A înțelege, a interpreta un text, înseamnă întotdeauna imuabil, cu ajutorul identității, a produce diferență, cu ajutorul aceleiași, altul: scoatem la lumină diferențe pe fondul unor repetiții” [4, p. 78].

A distinge trei tipuri de intenție (auctoris, operis, lectoris) și a le izola în parte pe tărâmul vocii prioritare și adevărate echivalează cu instaurarea unei dominații care nu conferă siguranța mesajului, ci subminează procesul literar per ansamblu: „Ceea ce interpretăm noi atunci când citim un text este, fără distincție, sensul cuvintelor și intenția autorului. De îndată ce începem să le distingem, cădem în cazuistică. Asta nu implică însă întoarcerea la <omul și opera>, deoarece intenția nu e scopul, ci sensul intentat” [4, p. 106].

Lumea despre care vorbește textul, calitatea sa reprezentatională sau controversatul *mimesis*, e deopotrivă întâmpinată pozitiv (Horațiu, Coleridge, Auerbach) și negativ – Platon, Barthes – sub acuza subversivității, a periclitării legăturii sociale la primul și sub blamul represiunii consolidând legătura socială prin frăție cu ideologia la al doilea. Iluziei referențiale i se substituie iluzia *semiosis*-ului infinit. Dacă limbajul nu are ieșire spre real, nu are ieșire nici spre alteritate, adică spre cunoaștere – „Mimesis-ul e așadar cunoaștere, și nu copie, nici replică identică: el desemnează o cunoaștere proprie omului, felul în care construiește și locuiește lumea. A reevalua mimesis-ul în ciuda aprobei aruncat asupra sa de teoria literară, revine la a sublinia în primul rând legătura sa cu cunoașterea, și de aici cu lumea și cu realitatea” [4, p. 148].

Pentru Compagnon trei dimensiuni edifică conceptul de mimesis: *mythos* (istorie sau intrigă) care prin *anagnorisis* (recunoaștere) trimite la *dianoia* (gândire, intenție sau temă) [4, p. 150: „Recunoașterea transformă mișcarea lineară și temporală a lecturii în perceperea unei forme unificatoare și a unei semnificații simultane. De la intrigă (*mythos*) ea face trecerea la temă și la interpretare (*dianoia*)”]. În schimb, Ricoeur adaugă la *mythos* și experiența temporală, definind mimesisul ca ruptură („ca și cum”), ca legătură cu statut de creație prin referința la real și includerea cititorului. Activitatea creatoare se decide la interferența precomprehensiunii lumii și receptarea operei: „Învățarea mimetică este așadar legată de recunoaștere care e construită în operă și resimțită de cititor (...) mimesis-ul produce totalități semnificative pornind de la evenimente dispersate. El este așadar reabilitat în numele valorii sale cognitive, publice și comunitare, împotriva scepticismului și a solipsismului la care ducea teoria literară franceză structuralistă și poststructuralistă” [4, p. 153].

În accepție iseriană, opera se află la confluența a două tendințe aluvionare: *artistică* privind autorul și realitatea și *estetică* referindu-se la cititor și subiectivitate,

anume potențialul artistic devine obiect coerent, totalizant în fundamentarea estetică. Opera prin structura sa de text și, totodată, act prin lectură (întrucât pretinde percepere, prelucrare și procesare) creează o situație comunicațională în care autorul și cititorul refac o simultaneitate originară: „Autorul și cititorul poartă în sine și împart jocul fanteziei, care nu ar putea fi inițiat dacă textul ar avea pretenția de a fi mai mult o regulă de joc” [9, p. 245]. Sensul capătă completitudine doar în lectură, arta neputând exista decât pentru și prin celălalt.

În procesul lecturii, textul e angrenat într-o dialectică a protenției și retenției, în care firul director e punctul de vedere itinerant al cititorului ce glisează când spre viitor, când spre trecut. Prin extensie, textul nu poate fi incriminat de mimare a realului, de portavoce a momentului, el „nu poate fi surprins în doar un singur moment” [9, p. 253]. Lectura va fi astfel un fenomen de reprezentare selectivă și integrativă, în care cititorul e obligat să ia niște decizii de selecție, acesta se va orienta întâi spre familiar în vederea obținerii unor configurații de sens, nefamiliarul rămânând doar un excedent de posibilități, fără a fi selectat îi va produce iritare făcându-l să-și suspende configurația de sens anterioară și provocându-l să se reîntoarcă. Pe această reîntoarcere se bazează funcția reglatoare a reprezentării, în care lectorul își modifică poziția producând stranii relaționări cu antecedentul. Prin Iser reprezentarea e mai puternic legată de cititor, raportarea sa strict la text rămânând de mult în umbră.

Orice *consistență* (deschiderea structurii de suprafață, a Gestalt-urilor) creată în actul lecturii în conformitate cu strategiile textuale are în latența sa sâmburele perturbării ulterioare: „constituirea iluziei și străpungerea ei” [9, p. 283] prin implicarea cititorului în viața textului ca eveniment [9, p. 280: „Experiențele alterității depășesc, prin însăși natura lor, propriile noastre experiențe, oferind mai mult decât ceea ce ne este accesibil direct în momentul lecturii”].

Sinonimă cu activitatea de imaginare, reprezentarea la Iser are mai degrabă funcția unei proiecții însoțită de o *ideație* ce nu s-ar fi putut produce în perceperea directă a obiectelor din lumea exterioară: „este tocmai încercarea de a reprezenta ceea ce nu putem vedea niciodată ca atare” [9, p. 301]. Imaginile reprezentate (imaginate) se delimitează clar de imaginile perceptive (percepute) prin calitatea lor „absentă” (conjură ceea ce e absent), neobișnuită și inovațională în felul în care combină semnele. Încă o dată textul literar are funcția unei experiențe de autorealizare, de la reprezentare se face trecerea insesizabil la autoreprezentare: „literatura ne oferă prilejul ca, prin formularea celor neformulate, să ne formulăm pe noi înșine” [9, p. 342].

Pornind de la etichetările precedente ale discursului ficțional drept „parazitar”, „misterios”, față cu uzul comun al limbii, Iser insistă asupra insuficienței de a-l caracteriza drept imitație a limbajului obișnuit sau „cvasijudecată” (cum îl numea Ingarden) tocmai pentru a-l parafraza pe Ernst Cassirer [9, p. 162: „... spre deosebire de percepția directă, trebuie să-și împingă obiectul în depărtare, într-un fel de distanță ideală, pentru a-l putea aduce în raza sa vizuală. Trebuie să anuleze <prezența> pentru a ajunge la <reprezentare>”]

în definirea simbolurilor ca urmă a ceea ce nu ne e dat în realitate „fără de care n-am avea niciodată acces la date empirice (...) prin această alteritate lumea empirică devine accesibilă” [9, p. 162-163]. În sfârșit, nu realitatea susține și dă girul textului, ci textul amintește de realitate ca aparență, ca un contraexemplu, ca un sistem deficitar ale cărui lipsuri descind din text, arătând ceea ce nu e și nu poate fi realitatea, prăpastia care se cascadează între ficțiune și sistemul de referință și cu cât prăpastia e mai adâncă, cu atât textul e mai bogat semantic. Abia în procesul lecturii, această încărcătură e investită cu realitate, însă nu se reduce la atitudinea cititorului, depinde doar de timpul sedimentării noilor interacțiuni pe care le propune textul: „textul ficțional trăiește din structurile deja existente ale luării în stăpânire a lumii (...) reprezintă mai curând o **reacție** la sistemele de explicație alese de el și prezentate în repertoriul său (...) prin ficțiune se exprimă mai degrabă ceva despre ceea ce exclud sistemele dominante și, prin urmare, nu pot aduce în lumea vieții organizată de ele” [9, p. 179-180-181-182].

Exprimând posibilitățile nepuse în practică ale realității, ficțiunea e tot mai mult o reconstrucție, marcă a istoriei dominante însă în rivalitate cu ea, un fenomen de alteritate ce scapă istoriei înseși. Efectele majore ale ficționalizării sunt transcenderea lumii empirice și împlinirea ei într-un alt sens, fie *participativ*, fie *contemplativ* [9, p. 192-193: „În cazul dispoziției participative se deschide privirii ceea ce în viața activă nu poate fi văzut, iar în cazul dispoziției contemplative se oferă înțelegerii ceea ce n-a fost niciodată real pentru cititor”]. Pierzându-și referința prin recontextualizare, textul își pierde și semnificația dată de context, calitatea sa ultimă și cea mai de preț – în termeni iserieni – constând în „stăpânirea imaginară a unei realități deficiente” [9, p. 205].

Prin conservarea formulei iseriene de „reacție”, poate fi integrat în discuție Ricoeur cu triada istorie-memorie-uitare, anume istoria care se întâmplă, există ca eveniment, e înmagazinată în dulapurile memoriei spre a fi uitată, dejucată și imaginată într-o carte de literatură. Ficțiunea există ca reacție de reprezentare (și nu numai!) la istorie.

Având în bagaj aporia imaginației (Platon) și memoriei (Aristotel), Ricoeur nu pornește la privilegierea uneia sau alteia, ci la a compara „presupusul adevăr al reprezentării istorice cu presupusa fidelitate a reprezentării mnemonice” [11, p. 342]. În demonstrația sa referențialitatea e o formă de corespondență în sensul adecvării obiectului reprezentat din prezent cu momentul reprezentării istorice din trecut.

Concluzie

Chiar dacă teoria literară s-a străduit vehement să se debaraseze de reprezentare ca adresă trimisă realității, în *praxis*-ul literar propriu-zis reprezentarea nu poate fi alungată fără drept de apel: actualitatea o cere uneori în mod sfidător, alteori disperant, pentru a defini individualizarea, pentru a da o șansă lecturii de prima mână, pentru a nu pierde ultimul cititor naiv rămas în bibliotecă să recitească.

Note

1. *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 19, Production-Rhamnales, Éditeur à Paris, France, 1992.
2. *The New Encyclopaedia Britannica*, Volume 8, Micropaedia, Ready Reference, Founded 1768, 15th edition, USA, The University of Chicago, 1993
3. *The New Encyclopaedia Britannica*, Volume 9, Micropaedia, Ready Reference, Founded 1768, 15th edition, USA, The University of Chicago, 1993
4. Compagnon, Antoine, *Demonul teoriei. Literatură și bun simț*, trad. de Gabriel Marian și Andrei-Paul Corescu, Edit. Echinox, Colecția Săgetătorul, Cluj-Napoca, 2007
5. Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, ed. a II-a, Seria Collegium-Litere, Edit. Polirom, Iași, 1998
6. Cornea, Paul, *Interpretare și raționalitate*, Seria Collegium-Litere, Edit. Polirom, Iași, 2006
7. Foucault, Michel, *Ordinea discursului. Un discurs despre discurs*, trad. de Ciprian Tudor, Edit. Eurosong & Book, București, 1998
8. Honderich, Ted, *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford University Press, 1995
9. Iser, Wolfgang, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, trad. din lb. germ., note și prefață de Romanița Constantinescu, trad. fragmentelor din lb. eng. de Irina Cristescu, Colecția Studii, Seria Studii Literare inițiată de Mircea Martin, Edit. Paralela 45, Pitești, 2006
10. Peters, Francis E., *Termenii filosofiei grecești*, trad. de Dragan Stoianovici, Edit. Humanitas, București, 1993
11. Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, trad. de Ilie Gyuresik și Margareta Gyuresik, Fundația Concept, Edit. Amarcord, Timișoara, 2001

ELENA UNGUREANU

Institutul de Filologie

**HIPERTEXTUL: ...TEXT ÎN TEXT
ÎN TEXT ÎN...**

Abstract

According to Ted Nelson, the one who launched this concept in computer science, hypertext is a written or graphic material interconnected in a complex manner, through hyperlinks, and which conventionally can not be represented on paper. For the humanities, electronic hypertext is a special type of written communication, a particular form of organization of computer-mediated written text. In a larger sense, the hypertext can be represented by the formula „... text within text within text ...”.

Keywords: nonlinearity, fragmentation, variability, polyphony, dialogism, heterogeneity, interactivity, multimediality, creativity, anonymity, duplicity or multiplicity identity, temporal and spatial freedom and independence, openness, virtuality, structural dispersion, compositional instability, non-hierarchy, discontinuity, granularity, multilinearity, integrability.

„Totul e scriere.

Totul este de citit.”

(Nichita Stănescu, *Lecția de citire*)

Pe www.google.ro, pentru opțiunea de mai sus,
în 0,22 secunde – aproximativ 753.000 de rezultate;

„...dar timpul meu preschimbă scrisul.”

(Nichita Stănescu,

găsit la primul rezultat afișat:

<http://www.poezie.ro/index.php/poetry>

De la arbore spre labirint (Eco). Epoca tehnologiilor moderne impune un ritm rapid și asumat de racordare la produsul ei principal – informația. Persoanele care vor reuși

să le țină sub control vor putea beneficia de mari facilități în a o accesa, dar mai ales în a o „în-semnifica” mai departe. După Eco: istoria, limba, cultura au fost interpretate de-a lungul timpurilor mai degrabă sub forma de arbore (și azi continuă o tradiție de multe ori nejustificată), în timp ce toată existența și toată interpretarea, și tot Textul Lumii ar trebui interpretate din perspectiva labirintului. Semnificația însăși e labirintică, cuvântul-semn – labirintic, scrierea – la fel. Modalitatea însăși de acces la informația Internetului se vrea una de tip dicționar sau de tip bibliotecă [vezi 1].

Internetul este și el o formă și o cultură de tip labirintic: pe de o parte, este creativitate și alteritate, iar pe de alta – un nesfârșit plagiat și clișeu (stereotip). Toate aceste dimensiuni sunt imanente limbajului natural, iar limbajul Internetului este cel care le scoate în evidență într-o formă palpabilă.

Orice scriitură se realizează și se reasează în cadrul unui text uriaș, pe care semiologii, filologii, hermeneuții etc. încearcă să-l decodifice, iar orice operă de descifrare este înconjurată, la rândul ei, de textul remanent (care rămâne, care persistă). Lumea întreagă este un text – afirmația nu este doar o metaforă. Viața, la fel ca literatura, au fost dintotdeauna hipertext, iar conștiința contemporană încearcă să le înscrie în paradigme tot mai ample.

Carte și Internet. Cititori și Navigatori. Nici literatura, nici lingvistica, nici semiotica Internetului, nici Internetul în general n-ar fi putut să apară în epocile totalitariste. Modul de funcționare a hipertextului virtual se sprijină pe legile fundamentale ale limbajului natural, iar literatura se face din limbaj în primul rând, iar limbajul – din texte.

Înainte de a porni în căutarea cititorului de texte în format digital, să nu uităm un lucru: actualmente, contingentul cititorilor de text în format tradițional s-a redus drastic (fenomenul nu e deloc nou și nu e caracteristic doar începutului de mileniu – Roland Barthes constata cu amărăciune, acu aproape 40 de ani, că „Un francez din doi, se pare, nu citește; o jumătate de Franță este lipsită – se lipsește – de plăcerea textului” [2, p. 41]. În alte spații culturale, inclusiv cel românesc, lucrurile nu stau deloc mai bine; s-a mărit însă spectaculos numărul de cititori ai textului virtual – fie acesta un text plagiat pentru BAC sau, la polul opus, o sursă teoretică fundamentală într-un anumit domeniu, fie că acest text este doar accesat și/sau imprimat fără a fi lecturat („texte moarte”) sau este realmente citit, comentat, citat etc., altfel spus – intrat în dialogul viu al textelor. *Cititori* însă e prea mult spus – de multe ori aceștia nu sunt decât *navigatori*, *internauți*, *utilizatori*, *vizitatori*, *cibernauți* etc. Navigarea pe net are însă și partea ei bună: „textul ca aisberg” (Carmen Vlad) – aici se vor forma actualii și viitorii cititori de hipertext. „Trăim într-o lume digitală, internetul face posibil un schimb de informații de un volum, o profunzime și o calitate fără precedent. Difuzarea literaturii în varianta WEB cu ajutorul tehnologiei multimedia, discuțiile pe forum oferă șanse nelimitate celor care din anumite motive nu au avut acces la procesul literar contemporan. S-au creat premise suficiente și pentru o literatură care să-și construiască demersul nu numai pe dorința de a comunica *ceva*, ci

și a comunica cu *altul* în vederea investiției cu sens a acelui *ceva*” [3, p. 146]. Suntem de acord cu autoarea, cu amendamentul că dacă formarea cititorului de literatură (în format hârtie) nu este o misiune deloc ușoară, apoi cititorul și utilizatorul de hipertext s-a format, cumva, singur, odată cu evoluția tehnologiilor informaționale; cât privește cititorul de literatură hipertextuală, acesta trebuie să fie unul foarte select – pe lângă cunoștințele de informatică propriu-zise, acesta ar trebui să se afle în posesia unui impresionant bagaj de cunoștințe culturale (literare, muzicale, picturale, cinematografice etc.), astfel încât construirea și deconstruirea hipertextului să le ofere gradul de satisfacție așteptat sau chiar mult peste așteptări. Formarea unui astfel de cititor–navigador–co-autor este una de durată și ea trebuie întreprinsă odată cu instruirea estetico-literară, gustul pentru experimentul literar și artistic constituind o caracteristică definitorie a tinerei generații, altminteri superficialitatea studiului îi va angaja în cu totul alt tip de lecturi hipertextuale (care dezvoltă prea puțin simțul artistic). În această hiperrețea internautică, unealta cea mai importantă a științelor umane – Textul – va face dovada abilității și competenței interpretative, produs al nesfârșitei competiții a lecturilor. Mai cuprinzătoare decât știința literaturii, știința textului (H. Plett [4]) își va fortifica instrumentele și metodele clasice pentru a le pune în slujba unei noi teorii – **știința hipertextului**.

Previziunile lui Barthes și Kristeva postulau existența unui *text infinit*, în care miza muncii literare (a literaturii ca muncă) era de a nu mai face din cititor un simplu consumator, ci un *producător de text*, act în care se produce *intertextul* (noțiune care a dat startul unor prodigioase interpretări): „Și chiar acesta este intertextul: imposibilitatea de a trăi în afara textului infinit – fie că acest text este Proust sau ziarul cotidian, sau ecranul televizual: cartea face sensul, sensul face viața” [2, p. 33]. Din perspectiva tehnologiilor informaționale, citatul barthezian se cere reformulat: utilizatorul de texte din rețeaua net (= internautul/hipernautul) nici nu mai poate fi altcineva decât producător continuu de (hiper)text, „fie că acest (hiper)text este Proust (în formatul e-book) sau ziarul cotidian (adică cel postat pe net), sau ecranul televizual” (și el în format web), sau... e-mailul, sau comentariile adăugate pe blogul unei celebrități, sau întreaga rețea a Internetului – infinită, rizomatică, labirintică.

Despre importanța covârșitoare a textului și despre ceea ce se așteaptă de la viitorii teoreticieni ai limbajului, Roland Barthes constata următoarele: este nevoie de „a revârfi în știință ceea ce merge împotriva ei: aici, **textul**. Textul este limbajul însuși fără imaginarul său, este ceea ce lipsește științei limbajului pentru ca să fie manifestată importanța sa generală (și nu particularitatea sa tehnocratică). **Tot ceea ce este de-abia tolerat sau refuzat hotărât de lingvistică** (luată ca știință canonică, pozitivă), *semnificația, desfătarea*, tocmai în aceasta se află ceea ce retracează textul din imaginarurile limbajului” [2, p. 31]. Gramaticile textuale, a căror dezvoltare a luat amploare în a doua jumătate a secolului al XX-lea, au adus în câmpul de discuție întreaga problematică a textului, oferind interpretări de mare perspectivă. Barthes, de exemplu, emite o doleanță pe care specialiștii în domeniul umanioarelor ar trebui s-o ia în calcul neîntârziat: „Ar fi de

dorit să imaginăm o **nouă știință lingvistică**; ea n-ar mai studia originea cuvintelor, sau etimologia, și nici chiar răspândirea lor, sau lexicologia, ci **progresul solidificării lor**, închegarea lor de-a lungul discursului istoric; această știință ar fi fără îndoială **subversivă**, manifestând mult mai mult decât originea istorică a adevărului: natura sa retorică, de limbaj” [2, p. 38]. Cam despre același lucru se pronunța, anterior lui Barthes, și M. M. Bahtin: mecanismul procesului de transmitere a *vorbirii străine* (*чуждой речи*) „se află nu în receptarea individuală, ci în societate, care selectează și gramaticalizează (adică familiarizează/deprinde cu structura gramaticală a limbii) doar acele momente/elemente din receptarea activă și evaluativă a enunțului străin care sunt socialmente esențiale și constante, prin urmare, sunt fondate de însăși realitatea economică a respectivei comunități de vorbitori” [5].

„Vorbirea străină”, în alți termeni: discursul repetat/raportat, intertextul și/sau hipertextul, reprezintă tocmai acele „solidificări” ale limbajului, pe care noile tehnologii informaționale le pot identifica rapid, printr-un clic pe un cuvânt, pe o opțiune formată dintr-un fragment de text, pe un link sau prin intermediul unui tag (concept sau cuvânt-cheie), în calitatea lor de „bucăți gata făcute”, ale vorbirii uzuale, ale literaturii, ale culturii, ale „noii” hiperscriituri și hiperlecturi. De bună seamă, tot ele vor dezvolta și noi metode, de care are mare nevoie hermeneutica, cu deschideri pe care nici „opera aperta” lui Eco nu le-a imaginat. Rezerva însă vine din partea aceluiași autor: „Sistemele sunt limitate (au limite, margini), dar infinite. Textele sunt limitate și finite, deși interpretări pot fi extrem de multe”. Hipertextele Internetului însă sunt nelimitate și infinite – asemănătoare unui vierme inelat (*бесконечный червяк*), care poate fi lungit de orice cititor (navigator). Deși dispune de o libertate fără margini și de creativitate debordantă, jazz-melanjul (*джазовый джем-сейшн*), rămas fără Autor, nu va avea niciodată calitățile Textului cu Autor, deoarece „mașina hipertextuală, care permite crearea de noi și noi texte, nu are nicio legătură cu capacitatea noastră de interpretare a textelor deja produse” [6]. Cel puțin, în perioada în care trăim, cele două tipuri – textul și hipertextul – vor conviețui. Continuând ideea lui Eco, încă e devreme, probabil, să afirmăm că textul ar fi fost înlocuit de hipertext: „Să fie și unul, și altul” [6]. Pentru mai multă claritate, să ne întoarcem însă la originile celui de-al doilea termen.

HIPERTEXT: din istoricul conceptului. Termenul nu e de găsit în orice dicționar, doar ultimele ediții poate îl includ – deocamdată este considerat exclusiv termen din domeniul informaticii. Îl mai putem găsi și prin dicționarele specializate de teoria literaturii, retorică, pragmatică etc. (Definiția pe care o propunem în titlu ar fi una simplificată, accesibilă și operabilă pentru un cerc mai larg de cititori.) Chiar și dex online-ul s-a văzut obligat să-l includă (nu și DEX-ul din 2000!):

„**Hipertext (hypertext)** – O metodă de realizare a unui text, ideală pentru utilizarea pe calculator, care permite cititorului să parcurgă materialul în maniera aleasă de el. Pentru a realiza un hipertext, mai întâi „trășați” informațiile în unități mici, manevrabile,

cum ar fi paginile individuale de text. Aceste unități sunt numite noduri. Apoi înglobați în text hiperlegături (numite și *ancore*). Când cititorul execută clic pe o hiperlegătură, programul de hipertext afișează un nod diferit. Procesul de navigare printre nodurile legate în acest fel se numește răsfoire (*browsing*). O colecție de hyperlinkuri este numită web. WWW (World Wide Web) este un sistem de hipertext la scară globală. Aplicațiile de hipertext sunt foarte utile în special atunci când se lucrează cu cantități mari de text, ca în cazul enciclopediilor sau al documentelor juridice [reprodus de un voluntar din *Dicționar de calculatoare și Internet*, Ed. Teora] [7]. Se poate încerca o distincție a termenilor *hipertext* și *hypertext*, dar uzul arată că deocamdată coexistă ambele variante.

Ideea s-a născut într-un articol al lui **Vannevar Bush** din „As We May Think”, publicat în periodicul *The Atlantic Monthly* (iulie 1945). Autorul își imagina un dispozitiv numit *Memex*, un birou mecanic, interconectat cu o arhivă de microfilme și capabil să redea diferite cărți, scrieri sau orice document dintr-o bibliotecă, ba chiar să urmeze automat referințe dintr-o pagină într-o altă pagină. Asumează acest articol l-a și inspirat pe **Douglas Engelbart** în dezvoltarea și prezentarea în 1968 a sistemului NLS (*onLine System*), prima utilizare efectivă a conceptului de hipertext. De altfel, sistemul NLS încorporează multe concepte moderne ca: mouse-ul (invenție a lui Engelbart împreună cu **Bill English**), monitor video, organizare informațională pe bază de relevanță, ferestre multiple pe un ecran etc. Au existat și alte proiecte între timp, unele dintre care nefinalizate.

Însă inventatorul hipertextului este considerat Ted Nelson, care, în 1965, îl definea în felul următor: **„material scris sau grafic interconectat într-o manieră complexă, care în mod convențional nu poate fi reprezentat pe hârtie”** („Complex information processing: a file structure for the complex, the changing and the indeterminate”), ce poate conține cuprinsuri ale propriului său conținut și relațiile dintre diverse părți componente, putând cuprinde, totodată, adnotări, adăugiri și note de subsol pentru cei care doresc să-l examineze. El este cel care a dat nume *cărții infinite*, la care visaseră toți precursorii săi [vezi 8]. Proiectul Hipertext Editing System a fost dezvoltat împreună cu **Andries van Dam** la Brown University, care presupunea câteva concepte de bază ale hipertextului. O altă aplicație software, apropiată de hipertext, a fost și *HyperCard*, elaborată de **Bill Atkinson**, dar ceea ce a determinat succesul sistemului hipertext l-a constituit crearea de către **Tim Berners-Lee** a conceptului de **World Wide Web** (www sau web), care reprezintă principala sa aplicație, alături de noțiunile asociate HTTP și HTML [a se vedea 14].

World Wide Web (*web* însemnând păianjen, până de păianjen, dar poate fi asemănat și cu jocul de cutii chinezești sau cu matrioșca rusească – [8]) a apărut la sfârșitul anilor '80, când cercetătorii de la CERN (Laboratorul European pentru fizica particulelor), au creat o rețea care să le permită accesul mai facil la documentele produse în laboratoarele lor. În 1990, au introdus un browser doar pentru texte și au dezvoltat HTML, în 1991 au implementat Web la CERN, iar în 1992 au introdus Web în comunitatea Internet – așa a început revoluția. Diferența dintre WWW și celelalte componente ale Internetului este

tocmai hipertextul, care și-a găsit în Web calea ideală de exprimare. Toate documentele (textele și toate celelalte aplicații) sunt legate între ele și memorate prin intermediul unui server, indiferent de locul geografic unde se găsesc. Trecerea nelimitată în timp și spațiu de la un document la altul, de la un subiect la altul, de la un loc la altul etc. impresionează puternic utilizatorul, creându-i acestuia o stare de euforie în ceea ce privește acces la informație, libertatea în a o utiliza și infinitele posibilități de a o multiplica.

Câteva definiții ale hipertextului electronic, trecute în revistă Sabin Corneliu Buraga, în *Incursiune în teoria hipertextului* [10], scot în evidență ca acesta e atât **tehnologie** (scris), cât și **informație** (text):

a) **formă de document electronic, o metodă de organizare a informațiilor în care datele sunt memorate într-o rețea de noduri și legături, putând fi accesată prin intermediul programelor de navigare interactivă, și manipulată de un editor structural** (John B. Smith and Stephen F. Weiss, An overview of hypertext. Communications of the ACM, 31(7):816-819, July 1988);

b) **tehnica pentru organizarea informației textuale printr-o metodă complexă nelineară, în vederea facilitării explorării rapide a unei mari cantități de cunoștințe** (Shneiderman, B. and Kearsley, G., Hypertext Hands-On! An Introduction to a New Way of Organizing and Accessing Information, Addison-Wesley Publ. Co. (May 1989);

c) **mod de construcție a unui sistem de management și reprezentare a informației folosind legături pentru a crea o rețea de noduri** (Frank G. Halasz: Reflections on NoteCards: Seven Issues for the Next Generation of Hypermedia Systems. 836-852).

Legătura sau *link*-ul reprezintă conceptul de bază în definirea hipertextului, indiferent de faptul că se realizează în cadrul aceluiasi document sau către alt document, permițând organizarea nelineară (nonlineară) a informațiilor. Prin crearea unor „noduri”, utilizatorului i se oferă posibilitatea navigării de la un nod la altul. Fiecare nod poate conține mai multe tipuri de informație: text, grafică, imagini, sunete, animații etc. Asocierea cu unele elemente ale comunicării mediale a dus la extinderea noțiunii de hipertext către hipermedia. Astfel, partea a doua mottoului prezentului eseu, pe care o găsim pe una din mulțimea de pagini ale motorului de căutare Google, are, ca extindere, și designul respectivei afișări, la fel ca și toate celelalte deschideri.

O variantă mai extinsă a *Incursiunii* ... lui S.C. Buraga se găsește în cartea *Tehnologii Web* [11]; a se vedea, de asemenea, [12]. Întrebarea pe care și-o poate formula un specialist al umanioarelor e: Cum a evoluat hipertextul electronic și cum influențează acesta științele umaniste?

Hipertextul electronic reprezintă un tip special de comunicare în scris, o formă specială de organizare a textului scris, mediată de computer, caracterizată prin *nonlinearitate*, *fragmentarism*, *variativitate*, *polifonie*, *dialogism*, *neomogenitate*, *interactivitate*, *multimedialitate*, *cu o scriere diferită de cea tradițională*; *creativitate*, *anonimicitate*, *identitate duplicitară* sau *multiplicitară*, inclusiv lingvistică, *libertate* și *independență temporală și spațială* etc., după alți cercetători, la acestea s-ar mai putea adăuga: *jocul*

semnificațiilor, nefinisare și deschidere, modificarea relației „autor – cititor”, virtualitate, dispersiune structurală, instabilitate compozițională, nonierarhicitate, discontinuitate, granularitate, plurilinearitate, integrabilitate etc. [a se vedea, de exemplu, 13; 14; 15; 16; 17]. Unul din teoreticienii cei mai importanți ai conceptului de hipertext – George Landow – chiar se întreba la un moment dat dacă nu cumva Derrida este hipertextualist și Nelson poststructuralist [18]. Teoria postmodernismului se va regăsi în teoria hipertextului într-o formă neașteptat de asemănătoare, definindu-se prin concepte, tehnici și tehnologii comune. Textul electronic este primul text în care elementele de semnificație, de structură și de afișare vizuală sunt fundamental instabile – iar acest lucru se datorează dependenței de formatul în care se afișează.

Macrosemn al limbajului virtual (mai exact, al limbajului mediat de computer), hipertextul internetului ar fi o proiecție perfectă a ideilor structuraliștilor și mai ales ale poststructuraliștilor, generând o nouă ideologie, noi comportamente umane în sfera internautică. Trăvialul celor de la Tel Quel a pregătit terenul conceptual al teoriei intertextualității, iar ca o continuare a ei, și al teoriei hipertextualității: Genette, Derrida, Kristeva, Eco, Barthes și o întreagă armată de specialiști care continuă să dezvolte aceste teorii în toată lumea; puternica școală rusă bahtinologică – sunt prea multe nume care frământă prolificile lor concepte, propulsându-le în sfera de cercetare a hipertextualului. În definitiv, hipertextul este considerat un fel de Mecca al intertextului [a se vedea 29]. Pentru o bibliografie în domeniu de până la 2000 a accesa [20].

În viziunea lui Gerard Genette (una din cele mai cotate în teoria textului), *hipertextualitatea* (alături de *metatextualitate*, *intertextualitate*, *arhitecturalitate* și *paratextualitate*), e considerată o dimensiune a **transtextualității**; spre deosebire de hipertextualitatea genettiană, *hipertextualitatea* Internetului este mult mai amplă, dacă nu infinită, și s-ar putea afirma că anume ea înglobează toate tipurile, echivalând, într-un fel, cu transtextualitatea genettiană.

De aici încolo lupta se va da între textualitate, cea care exprimă tradiția scrisului (de la Gutenberg încoace) și hipertextualitate, cea care desemnează antitraditia și prin care se instituie o nouă paradigmă conceptuală a scrisului, lecturii și interpretării (odată cu apariția Internetului). Sloganul unei asemenea noi receptări ar putea fi: ***Textul a murit – trăiască (hiper)textul!*** (în continuarea a ceea ce s-ar numi: *Cartea a murit – trăiască (hiper)cartea!*). Se vorbește deja despre hyperpoezie, hypercultură, hyperpictură, hypertehnologii, postlingvistică, postliteratură, ciberliteratură (cyberliteratură), postînvățământ etc., fiecare, la rândul lor, fiind sinonime cu: e-cultură, e-literatură, e-artă, e-learning etc. Trăim în epoca HYPER. Așadar, suntem sortiți hipertextualității. Gustăm, acum, câte puțin din ea, generațiile care vor veni însă vor fi cele care vor trăi în spațiul culturii hipertextualului. O nouă dimensiune va marca destinele științei, educației, învățământului, umanității în ultimă instanță – epoca hipercărții electronice [21].

Dar „Stați liniștiți, hipertextul nu va ucide un text bun”, ne consola încă în 1993 în *L'Espresso* Umberto Eco (apud Camelia Dedu [22], „Viața ca hipertext”). Ciudățenia, dar

și fascinația hipertextelor (aceste „clase virtuale de texte posibile”, conform definiției), care „au realizat deja o aterizare reușită pe tarâm literar”, vine din nonlinearitatea lor, din citirea pe sărite, din link în link, a textului virtual, din fragmentarismul și discontinuitatea lor. Trecem în revistă, printr-o rezumare „trădătoare”, câteva din calitățile hipertextului, așa cum le-a descris aceeași autoare:

a) hipertextul nu este niciodată definit (este vorba de definitivare, nu de definirea conceptului), acesta poate fi extins nelimitat;

b) nu există nicio hartă pentru cititorul unui hipertext;

c) rezumatul unui hipertext este imposibil, și la fel este să spui și care este subiectul lui;

d) hipertextul nu se poate reduce la o singură unitate;

e) hipertextul nu poate fi schematizat;

f) hipertextul nu are caracteristicile unui text: început, sfârșit, coeziune, coerență;

g) hipertextul nu îi este dat cititorului, ci acesta se mișcă în interiorul lui;

h) hipertextul este mereu în așteptarea cuiva care să încerce să-i dea un sens;

i) lectura hipertextului e prin definiție parțială și fragmentară;

j) marginile unui hipertext sunt imposibil de stabilit;

k) hipertextul trimite la simbologia labirintului, deșertului;

l) hipertextul e ca viața de zi cu zi – viața de zi cu zi e un hipertext.

Postliteratura. În căutarea cititorului de hipertext. Deja există o întreagă bibliotecă (*biblioteca* nu e tocmai cuvântul potrivit, poate *webotecă*) de romane hipertextuale. După Camelia Dedu, în ultimii ani au apărut diverse ediții hipertextuale ale unor autori clasici, ca Joyce, Faulkner etc. Pe lângă textul literar propriu-zis, în arhitectura unor asemenea ediții se regăsesc: date biobibliografice, traduceri, note, glosare, versiuni anterioare ale cărții, indexuri și instrumente de căutare, jocuri electronice, scenariile unor ecranizări sau chiar filmele respective. „Există însă și hipertexte narative originale, adevărate romane hipertextuale, scrise pentru a fi citite doar pe ecranul computerului: *Ra-dio* de Lorenzo Miglioli, *Afternoon* de Michael Joyce [pentru cei interesați, câteva adrese online: 23], *Agripa* de Roman Gibson. Acesta din urmă este chiar programat de către autor să se șteargă singur pe parcursul lecturii, deoarece urmărește să inducă aceeași stare mentală pe care o are autorul confruntându-se cu moartea tatălui său.”

Constantin Severin aduce un exemplu de postliteratură din galaxia virtuală: cazul cu Leila Rae, care a devenit Master of Arts in English, în 1997, cu „un proiect de revistă virtuală pe care l-a gândit pornind de la un concept deleuzian-rizom. Pentru Deleuze&Guattari un rizom „nu are început și nici sfârșit, fiind mereu la mijloc, între lucruri, o ființă, un intermezzo”. Cunoscând toate aceste lucruri, Leila Rae reunește pe același site (nodul de asamblare) imaginile unor opere de artă, eseuri filosofice, texte literare și științifice. Ea lansează și un concept, „versioning”, care înseamnă „abilitatea de a crea și a utiliza diferite

versiuni ale aceluiași document” și recomandă să începem „lectura” revistei rizomatice de oriunde („start anywhere”). Pe ecran apar numeroase linkuri în spatele cărora găsim, într-o ordine aleatorie, mugurii spectrali ai rizomului: imagini ale unor opere de artă și supermodele, fotografii, scurte povestiri, texte autobiografice, cărți poștale, știri de presă, povești pentru copii, citate din autorii preferați ai realizatoarei acestui „event” post-literar – Deleuze, Derrida, Barthes, Iser, apeluri ecologice etc. și, bineînțeles, un necesar feedback pentru cititori” [24].

Storyspace și *Intermedia* sunt două programe software special concepute pentru scrierea hipertextuală, care dezvoltă ceea ce numim experiențele avangardelor literare. Principalul promotor al ficțiunii hipertextuale este considerat Eastgame, care a publicat traduceri în limba engleză convertite în format hipertextual ale unor romane precum *Șotron* (*Rayuela*) de Julio Cortazar (**Șotron este capodopera lui Cortazar – primul mare roman al Americii Latine**, „o carte ca o femeie fatală”, comparat cu romanul *Ulise* al lui James Joyce, roman-cult al sec. XX, care a revoluționat toate aspectele narațiunii tradiționale) sau *Dicționarul khazar. Roman-lexicon în 100.000 de cuvinte* (1984) de Milorad Pavic [cf. 8] (trad. Mariana Ștefănescu, Ed. Paralela 45), roman aclamat de critici și transformat de cititori într-un bestseller internațional, prin care autorul respingea mașinăria tradițională a romanului în favoarea unui format de dicționar elaborat, care i-a și adus autorului o nominalizare la premiul Nobel.

Trăim deja în postliteratură. După același Constantin Severin [24], „Literatura, în care creativitatea e *guvernată* de reguli, e înlocuită treptat de post-literatura *schimbătoare* de reguli („ruling changing creativity” – Noam Chomsky). Întreguri fragmentare. Devianțe radicale. Compoziții friabile.” Literatura e dominată de textualismul scriptural, iar postliteratura de textualismul mediatic sau virtual”, afirmă Severin. Se fac auzite voci despre aceea că textualismul virtual, postliteratura, hipertextul, intertextualitatea, infomania vor favoriza enorm stilul nonlinear și asociativ, saltul, intuiția, sinteza, dar erodează capacitatea noastră de înțelegere a sensurilor (Michael Heim, autorul cărților „The Methaphysics of Virtual Reality” și „Virtual Realism”, Oxford University Press (idem).

Camelia Dedu [22] face referire la cazul studenților de la Brown University, care au colaborat la construcția unui roman colectiv intitulat *Hotel*, redefinindu-i de fiecare dată universul narativ, adăugând la cel existent noi capitole sau chiar noi subromane. Autoarea este tentată chiar să creadă că „Pentru critica literară, va fi foarte greu să găsească instrumente potrivite pentru a analiza hipertextul, dintr-un motiv simplu – nimeni nu poate fi niciodată foarte sigur că a citit toate elementele lui textuale, că i-a explorat toate subunitățile”. Dar nu imposibil, adăugăm noi. Interpretarea întotdeauna a oferit modele subiective, dialogice (indiferent cine a făcut-o: criticul sau diletantul), iar spațiul virtual al textului literar nu este altceva decât vizualizatorul acestor relații dintre Operă, Autor și Cititor (toate în dimensiunea *hyper*). „Cititorul unui hipertext este asemenea ucenicului

din *Numele trandafirului* (Eco), care după incendiul bibliotecii rătăcește printre ruine adunând bucățele de pergament, încercând astfel să regăsească în ele firul unei povești, sensul unei tradiții, de fiecare dată alta” [idem].

Pe lângă noutatea și spectaculozitatea inerente unor astfel de întreprinderi, cercetătorii remarcă și dificultățile de receptare și de operare cu asemenea construcții textual-tehnologizate. „În ciuda achizițiilor importante acumulate de-a lungul timpului și a mijloacelor mediale ofertante, principalele voci care legitimează pătrunderea ficțiunii în word wide web descriu hipertextele ca fiind dificil de citit, obositoare, nereușite din punct de vedere stilistic și mult prea atente la detaliile exterioare valorizării lor estetice. Lectorul ideal de hipertexte se vrea a fi unul „educat” în spiritul interactivității solicitante a mediilor cyber” [8], care înseamnă: montaje cinematografice, efecte vizuale bulversante, jocuri pe calculator, jocuri interactive și în rețea, atrăgând lectorul într-o cursă din care îi este tot mai greu să iasă. „Captiv al unui sistem dictatorial”, lectorul începe să resimtă tot mai puternic riscul „căderii în baroc, în supra-elaborat, derivând din dorința de a aglomera mecanisme și de a uimi prin intermediul efectelor speciale”. Dacă asemenea forme în care a încăput textul modern nu va avea sorți de izbândă (deși ne aflăm abia la începuturile revoluției hipertextuale), omenirea va găsi altele, mai accesibile și mai acaparatoare. Se va înainta pe modele care vor facilita accesul și navigarea, iar odată pierdut firul hipertextului, hypercititorul va putea să-l reînnoade cu ușurință și cu o dorință și mai aprigă de a jubila pe creasta valului (*surfingtext*).

Textele literare în format hipertextual deja constituie obiectul cercetării a numeroase studii. Sunt cunoscute realizările unor grupuri precum OSMOSE din Montreal, coordonat de Char Davies și susținut de SoftImage (Microsoft), care amestecă interdisciplinar meditația filozofică, arta/literatura și știința/tehnologia, creând o post-literatură (C. Severin).

Pentru un cititor interesat, alte nume din domeniu: Mark Bernstein, specialist în Eastgate Systems; autori hipertextualiști: Bill Bly, *We Descend*; Jay David Bolter, Writing Space și al proiectului Storyspace; Michael Joyce, *Afternoon, a story*, *Twilight: a Symphony*, designerul Storyspace; George P. Landow, *The Dickens Web*; *Writing At The Edge*, coautor (împreună cu Jon Lanestedt) *The In Memoriam Web*, *Hipertext 2.0*; David Kolb, *Socrates In The Labyrinth*; Edward Falco, *Sea Island and of A Dream with Demons*; Carolyn Guyer, *Quibbling*; Robert Kendall, *A Life Set For Two*; Cathy Marshall, coautor *ForwardAnywhere*; Stuart Moulthrop, Victory Garden; Jim Rosenberg, *Intergrams* și *The Barrier Frames* [25].

Spre o literatura română hipertextuală. Departe de noi gândul că aceste experimente trebuie ignorate, chiar dacă modul de a le „citi” provoacă multă neîncredere. Întrucât nici în postmodernismul matur și supertehnologizat, literatura clasică nu va putea fi ignorată, pe ea construindu-se toată literatura ce i-a urmat, este de așteptat ca într-un viitor nu prea îndepărtat să demareze proiecte de tipul: Creangă hipertextual

(sau virtual); Eminescu hipertextual; Cărtărescu hipertextual, douămiismul hipertextual sau generația douămiidouăzecistă poate posthipertextuală (care vor avea corifeii lor) etc., etc., după modelul unor proiecte similare desfășurate în străinătate: „Shakespeare virtual”, „Proust virtual” „Pușkin virtual” etc. Colaborarea dintre filologi și specialiști în domeniul tehnologiilor informaționale s-ar putea solda în acest sens cu contribuții notorii. O recunosc și cei mai citiți scriitori ai momentului: „Viitorul lecturii este incontestabil electronic, chiar dacă vor exista nostalgici ai cărții întotdeauna. (...) Trăim anii aceștia, tot mai accelerat, o revoluție culturală care constă în mutarea culturii (dacă nu cumva a realității înseși) pe substrat electronic, în virtual. Ce schimbări psihologice și existențiale va aduce această schimbare de paradigmă rămâne de văzut. Cred că nimeni nu le poate anticipa deocamdată [28]. Fracturismul și utilitarismul [29], care ar veni în continuarea a ceea ce numim post-postmodernism, virtualismul textual sau textualitatea virtuală sunt și ele o dovadă că trăim tot mai mult într-o lume în care bazele lecturii și scrisului, dar mai ales ale receptării vor fi puternic afectate.

Cu cei trei mari poeți ai literaturii române – Eminescu, Stănescu, Cărtărescu (să nu uităm însă de splendida constatare a lui Stănescu: „Mari poeți sunt poeții de mâna a doua. Repet o veche glumă pe care o gustam încă acum două decenii: cel mai mare poet sunt cinsprezece, mari poeți vreo zece și poet numai Eminescu” [30, p. 466]) – până aici, se pare, istoria literaturii române are trei repere fundamentale în istoria literaturii universale. Evident că ultimul dintre ei – Cărtărescu, copil al poeticității și literarității anterioare, se aseamănă cu cei doi corifei prin „pururi tânăr”, dar se deosebește prin: „înfășurat în pixeli”. Și nu este vorba doar de referințele obsedante la modelele culturale și viziunile integratoare pe care și-a edificat opera – este totodată și angoasa transformării din poet în autor – „cel mai trist lucru cu putință” care i s-a întâmplat, așa cum recunoaște chiar poetul, căderea în pixeli însemnând identificarea prin tehnologie, după Mircea Iorgulescu. Tângă parțial inutilă, deoarece anume tehnologiile moderne – pixelii, biții, mouse-ul și tastatura – au favorizat apariția hipertextului, vizualizându-i pânza de păianjen. Epopeea sa *Levantul* s-ar lasă cel mai bine hipertextualizată (pentru că intertextualizată deja e), iar experimentele, sperăm, nu vor întârzia să apară.

În spațiul românesc încercările în ale hiperliteraturii nu mai sunt la fel de timide ca la începuturi, deja există un număr impresionant de proiecte virtuale. În anul 2005, Revista generației 2000 *EgoPHobia – e-revistă culturală* (format electronic) inițiază proiectul „Intertext și hipertext”, în frunte cu Paul Belce [31], propunându-și să urmărească „istoria polemica a intertextului și hipertextului, trecând prin bazele programatice a ceea ce mai târziu se va numi *textul infinit* și încercând să anticipeze noua direcție în care va fi antrenată concepția despre text”. După Belce, spre deosebire de *tmesis*-ul barthezian (concept dezvoltat în [2, p. 22-24], adică salturile necontrolate din pasaj în pasaj fără o direcție anume, hipertextul obligă cititorul-internaut să fie atent la linkurile strategice. Hipertextul, așadar, nu este o rețea de asocieri libere, întâmplătoare, gratuite, ci este una atent supravegheată de ochiul programatorului (softist-ului, programmer-ului) – se naște

aici o triadă de tip nou, inexistentă în lectura de tip tradițional: *cititor/autor/programator*. Triada în cauză ar putea fi reformulată în fel și chip; una dintre ele ar fi următoarea: *cititor/navigator/co-autor – programator*. La întrebarea de ce în această ecuație modernă și-a găsit locul și un component precum *programator*, răspunsul ar fi următorul: căutările sunt dependente de motoarele de căutare (programe); fiecare motor va da rezultate diferite în funcție de modul în care a fost programat. Navigatorul este liber să aleagă și chiar să-și aducă propriul aport de resurse inter- și hipertextuale – [32]. Spre deosebire de diadele și triadele anterioare, este pentru prima dată când într-o relație (care se consumă în spațiul virtual de astă dată) apare și „figura” invizibilă a celui care a proiectat o parte din rețeaua comunicațională. Celor interesați mai în profunzime de aceste dimensiuni hipertextuale le recomandăm sursele [25; 26; 27].

Olga Ștefan [8] aduce în discuție două lucrări de acest fel scrise în limba română: *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale* de Ion Manolescu (Polirom, 2003) și teza de doctorat a Luciei-Simona Dinescu, *Corpul în imaginarul virtual* (Polirom, 2006). Autoarea mai trece în revistă proiectul lui Liviu Diamandi, scriitura lui Adrian Oțoiu, cu romanul său de debut *Coaja lucrurilor*, publicând două povestiri „linkate” care împreună alcătuiesc un roman hipertextual; interviul *Nimic cald, nimic tactil, nimic erotic* (Orizont, 2005, nr. 11). În pofida dorinței de a impresiona un public nerăbdător și cu veleități, sentința este nemiloasă: „textul liniar continuă să fie mai bine cotatec decât hipertextul”. În opinia lui A. Oțoiu, „Hipertextul are o mare problemă. Problema cea mare stă însă nu în tehnologie și în filosofia ei, ci în Om. Noi trăim în timp, în durată. Iar timpul – fie că ne place, fie că nu – este și va fi liniar. Toată experiența noastră este o experiență a timpului care curge liniar și într-un singur sens, inexorabil, către neantul amneziei sau al memoriei. Iar atenția noastră este construită similar. Chiar dacă am accesat instantaneu cutare scenă dintr-un film digital, din acel punct parcurgerea ei se va face tot liniar. Înțelegerea noastră a lumii depinde de narațiuni (...) care, și ele, sunt construite linear. Așa că degeaba curge o narațiune nonlinear și simultan și concomitent pe optzeci de fire alternative. Noi tot linear o vom parcurge. Noi tot într-o narațiune lineară o vom transpune în mentalul nostru. Aș spune că hipertextul e o frumoasă utopie, născută din dorința omului de a se elibera de constrângerea teribilă a temporalității lineare” [8]. Să nu uităm totuși că atâtea și atâtea utopii au devenit realitate.

Viitorul științelor se anunță a fi unul hipertextual. Ne aflăm abia în perioada copilăriei hipertextuale. Același Ted Nelson afirma că pentru ca hipertextul să devină cu adevărat revoluționar, trebuie mai întâi să răsturnăm zidurile închisorii paginii. „Hypertextul web-ului de astăzi este încă un model de hârtie!” [33]. Cu timpul, probabil, ne vom lovi tot mai puțin de marginile formatului hârtie. Internetul va deveni „o materie primă ofertantă în sensul dezvoltării poeziei hipertextuale, nu în sensul lui Genette, ci în sensul construirii unor texte pe bază de hiperlinkuri” [34], fiind totodată și spațiul unde asemenea texte se vor țese în continuarea altor texte.

Concluzii

Uitarea textului sau Delete... și de la capăt. Umberto Eco interpretează *textul ca producător de uitare*: „Considerăm contextul ca și cum ar fi un text și procedăm exact așa cum facem când căutăm să înțelegem un text. Un text (pe lângă faptul că e un instrument pentru a inventa sau a ne aduce aminte) este un *instrument pentru a uita* sau pentru a face ca un lucru să devină latent” [1, p. 83].

Nichita Stănescu nu se referea, bineînțeles, în „...dar timpul meu preschimbă scrisul” (vezi motto-ul prezentului articol, ca să ne autocităm și noi, hipertextual) la scrierea digitală – invoca mai degrabă clipa care împinge textul scris în uitare, ca să-l poată poseda și alții. Imagine revelatorie, având în vedere că Internetul a pus la un loc scrisul cu cititul: aici îl vor descoperi tot mai mult generațiile viitoare (nu doar pe el, ci pe toți înaintașii), aici îi vor conecta scrisul prin linkuri și taguri cu hipertextul eminescian, aici își vor regăsi, cu timpul, propriul scris prin propria lectură.

Atingând, discret, problema plagiarismului, vom recunoaște că, într-un domeniu nou pentru noi, a fost aproape imposibil să nu ne construim textul din falii, rupturi, fracturi discursive – în fața unui cititor dezamăgit, această „plimbare prin hipertext” ar putea avea o singură scuză: totul s-a scris, Internetul ne arată asta zi de zi – fără rest și fără milă. El adună o carte ce ar conține milioanele de cărți scrise vreodată. „O astfel de carte există măcar virtual, ea fiind suma tuturor plagiatelor posibile” [35, p. 6], deoarece „un text nu e niciodată altceva decât amprenta altui text” [idem, p. 20].

Internetul, această amețitoare mașină... de tocat text, pune la dispoziția cercetătorului în toată amploarea sa *hipertextul* – o unitate textuală virtuală cu trăsături asemănătoare, dar și distincte de ale textului în format tradițional (despre evoluția și perspectivele Internetului – o reușită sinteză în 36]. Plagiatul se află aici la el acasă. Dar tot aici și creativitatea. Examinează din perspectiva tehnologiilor, a mașinii computerizate – textul nu e niciodată final, pentru ea totul e proces, devenire fără finalitate. Ea poate transforma un text la nesfârșit; autorul unui text însă trebuie să învețe să pună punct, sperând ca acolo se află perfecțiunea, chiar dacă ea nu se află nicăieri. Punct.

Note

1. Eco Umberto, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn și interpretare*. Traducere din ital. de Ștefania Mincu. București, Polirom, 2009. 560 p.
2. Roland Barthes, *Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecția*. Trad. din franceză de Sorina Dănăilă. Chișinău: Ed. Cartier, 2006.
3. Grati, Aliona. *Romanul ca lume postbabelică. Despre dialogism, polifonie, heteroglosie și carnavalesc*, Chișinău, Ed. Gunivas, 2009.
4. Heinrich Plett, *Știința textului și analiza de text*. http://rapidshare.com/files/17100468/Stiinta_textului_si_analiza_de_text_de_Heinrich_F._Plett.rar (vizitat 15.06.10).
5. В. Н. Волошинов (М. М. Бахтин) *Марксизм и философия языка*, Ленинград: Прибой, 1930, <http://www2.unil.ch/slav/ling/textes/VOLOSHINOV-29/III-4.html> (vizitat 27.08.10).

6. *От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст*. Отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998 <http://kiev.philosophy.ru/library/eco/internet.html> (vizitat 05.10.10).
7. <http://dexonline.ro/definitie/hipertext> (vizitat 22. 11.10).
8. Olga Ștefan, *Experiența hipertextuală: fantasme, ficțiuni, realizări* // Steaua, 2010, nr. 1-2, <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=14645>
9. <http://ro.wikipedia.org/wiki/Hipertext> (vizitat 10.05.10).
10. Sabin Corneliu Buraga, *Incursiune în teoria hipertextului*. <http://profs.info.uaic.ro/~busaco/publications/articles/hipertext.pdf> (vizitat 12.11.10).
11. Sabin Corneliu Buraga, *Tehnologii Web*, Matrix Rom, București, 2001; <http://www.infoiasi.ro/~busaco/books/web.html> (vizitat 01.08.10).
12. Ирина Анатольевна Ильина, *Проблемы изучения и восприятия гипертекста в мультимедийной среде Интернет* 2009 <http://www.dissercat.com/content/problemy-izucheniya-i-vospriyatiya-giperteksta-v-multimediinoi-srede-internet> (vizitat 05.10.10).
13. Е. И. Горюшко, *Лингвистика Интернета: формирование дисциплинарной парадигмы*. <http://textology.ru/article.aspx?aId=76> (vizitat la 05.10.10).
14. Т. И. Рязанцева, *Теория и практика работы с гипертекстом (на материале английского языка)*. Москва, 2008, 208 с.
15. Е. Б. Борисова, С. А. Стройков, *Использование электронного гипертекста при сопоставительном лингвопоэтическом анализе художественного произведения*. Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т. 12, № 3, 2010 http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2010/2010_3_146_150.pdf (vizitat la 05.10.10).
16. Oliver Karl Josef Huber. *Hipertext eine textlinguistische Untersuchung. Magisterarbeit in der Philosophischen Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaft II. Universität München*. http://huberoliver.de/downloads/Magisterarbeit_Oliver_Huber.pdf (vizitat 05.10.10)
17. Ольга Викторовна Дедова, *Лингвосемиотический анализ электронного гипертекста (на материале русскоязычного Интернета): дис. ... д-ра филол. наук: 2006 253 с.*
18. George P. Landow, *Hipertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* http://www.google.com/books?hl=ro&lr=&id=h3YjCcGfzLgC&oi=fnd&pg=PA98&dq=Landow,+George+P.,+Hipertext:+The+Convergence+of+Contemporary+Critical+Theory+and+Technology&ots=4Jz2MT0Jr&sig=c3yueFQrgOw949kM2KqCkhZ2_90#v=onepage&q&f=false (vizitat 7.12.10).
19. Olivier Ertzscheid, *L'hipertexte: haut lieu de l'intertexte*. <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article27> (vizitat 13.11.10)
20. <http://www-is.informatik.uni-oldenburg.de/~dibo/teaching/mm/pages/hyperbib.htm#time> (vizitat 20.11.10).
21. В. Л. Эпштейн, *Электронная гиперкнига – новая эпоха в истории науки и обучения*, Пробл. управл., 5 (2005), 2–8. http://www.mathnet.ru/php/archive.phtml?wshow=paper&jrnid=pu&paperid=458&option_lang=rus (vizitat 05.10.10)

22. Camelia Dedu, *Viața ca hipertext*. Cărțile și Internetul, nr. 12/14.12.1999 http://asalt.tripod.com/a_012_internet.htm (vizitat 11.09.10)
23. <http://www.duke.edu/~mshumate/mjoyce.html#joyceafter> <http://www.well.com/user/jer/MWMW.html>; <http://www.duke.edu/~mshumate/theory.html#endofbooks> <http://www.duke.edu/~mshumate/hyperfic.html> (vizitate 15. 11.10)
24. Constantin Severin, *De la studiile culturale comparative la studiile post-literare: Gilles Deleuze și gândirea central-europeană*. Post-literatura, 2008-07-16 http://www.poezie.ro/index.php/essay/1792682/De_la_studiile_culturale_comparative_la_studiile_post-literare:_Gilles_Deleuze_%C5%9Fi_g%C3%AEndirea_central-european%C4%83 (vizitat 17.11.09)
25. <http://www.eastgate.com/Hipertext.html>; <http://www.eastgate.com/hipertext/Authors.html>
26. Елена Чувильская, *Гипертекст как явление ситуации постмодернизма*. http://www.rusnauka.com/14_APSN_2008/Philologia/32537.doc.htm
27. <http://www.auradigital.net>, <http://www.auradigital.net/web/Esriptures-hipertextuals/Documents/literatura-hipertextual-y-teoria-literaria-maria-jose-vega.html>
28. Mircea Cărtărescu, „Viitorul lecturii este incontestabil electronic”. 29.01.2010 Evenimentul Zilei <http://hotnews.md/articles/view.hot?id=556>
29. Emilia Parpală, *Poetici douămiiste: fracturismul și utilitarismul*. Analele Universității din Craiova. Seria Științe filologice. Lingvistică. Anul XXXI, nr. 1-2, 2009, Editura Universitaria; http://cis01.central.ucv.ro/litere/activ_st/publicatii/anale_lingvistica_2009.pdf (vizitat 02.02.10).
30. Nichita Stănescu, *Fiziologia poeziei*. București, Editura Eminescu, 1990 640 p.
31. EgoPHobia – e-revistă. Paul Belce Proiectul „Intertext și hipertext”, Revista generației 2000; <http://www.egophobia.ro/6/filosofie.htm#5> (vizitat 20.11.10)
32. Making Way for Making Way: Co-striation Act Topographer of the Mingle Scriptor Transform Dance. A review of Of Two Minds: Hipertext Pedagogy and Poetics by Michael Joyce. The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995, 277 p., <http://www.well.com/user/jer/MWMW.html> (vizitat 19.11.10)
33. What is Hypertext? http://exonous.typepad.com/nkda/2004/01/what_is_hyperte_1.html (vizitat 23.II.11)
34. Olga Ștefan, Rolul Internetului în promovarea tinerei literaturi. Perspective e-volutive. <http://revistaechinox.ro/2010/10/rolul-internetului-in-promovarea-tinerei-literaturi-perspective-e-volutive/> (vizitat 23.II.11)
35. Jean-Luc Hennig, *Apologia plagiatului*. Trad. din fr. și note de Mădălin Roșioru, Prefață de Gabriel H. Decuble. Colecția Demonul teoriei, Ed. ART, București, 2009.
36. Gabriela Grosseck, Internet – istoric, evoluție, perspective. <http://www.socio.uvt.ro/CLMIS/GabrielaGrosseck/Internet%20-%20istoric,%20evolutie%20si%20perspective.pdf> (vizitat 21.11.10).

IGOR URSENCO

Baia Mare

ȘTEFAN BOLEA, UN „TERORIST” CULTURAL UPGRADAT ÎN LIGA UMANIȘTILOR

Abstract

This study aims to reveal the autofictional lyrical mechanisms behind the anxiety of personal creation in the case of the poet Ștefan Bolea, one of the most anarchic underground romanian artists. Thus is argued that his creation stand up to a *lyrical anamnesis* (from the greek „anamnesis”, memory of ideas, people or events in a previous existence), carrying behind a trully maieutical spiritual mechanism. Accordingly, it unveils both an imaginary pre-Christian teleology and a post- Christian declared anthropology: namely the Tarot cards archetipal displays, the medieval „Morality plays” (the public performances of medieval “Everyman” spectacles including teleological entity/masks of „God”, „The Messenger”, „Death”, „Everyman”, „Knowledge”, „Beauty” and „Strength”). By referring to the Bafomet typology focusing on the „scapegoat”, Ștefan Bolea reactivates the so-called *sparagmos ritual* (from the Greek. „laceration of the victim”), which redefines perfectly the post-modern creation.

Keywords: autofiction, artistic identity, post-modern artistic canon, imagery, lyrical anamnesis, deconstruction, underground romanian art, otherness, cultural anthropology.

1. Rockavatar gothic

După Harold Bloom încoace, nimeni nu mai poate nega influența exterioară – directă sau indirectă, conștientă sau inconștientă, palpabilă sau imperceptibilă – pe care o întâlnește în calea afirmării sale ca artist. În cazul lui Ștefan Bolea, anxietatea actului de creație vine mai puțin de la entități tangibile sau conturate (generație artistică și biologică, curent literar). Experiența sa inefabilă, și cu adevărat importantă, e focalizată intens pe o anume antropologie voalată a imaginarului pre-creștin și o teleologie post-creștină declarată. Așa cum fiecare „are dublul său înnegurat/ ce patrulează ca un corb însetat de hoit” („*crash*”), în volumul „Noaptea instinctelor” naratorul își pune ostentativ „o arbitrară mască” pe care oricând o poate scuipa „asemenea unui șarpe/ o să-mi vărs sufletul peste

banda de torționari/ preluând chipul și asemănarea avatarului meu („*avatar*”). Or, avatarul ontologic și, inevitabil epistemiologic, plasează volumul *Noaptea instinctelor* într-un spațiu cultural definit, cu elemente recognoscibile de autoficțiune lirică ce oscilează între inițierea nebunului din etalările tarot și rockul gothic, ambele de expresie română cu accent ardelenesc inconfundabil: odată „aterizat într-un *no man's land*/ imposibil” („*accident*”) – dominat de „bani falși alter ego fals biografie falsă” („*psihotic #3*”) – „s-a terminat tristis anima mea” („*psihotic #1*”).

Cum să nu te pună pe gânduri această concluzie inevitabilă, dacă „civilizația noastră este o caravană de taxiuri/ o gară fără stații, un paradis populat de teroriști” („*tyler?*”), singurul „adevăr sau provocare/ jucate cu mărfarul” („*cultură*”). Așa că trebuie luată în seros avertizarea deloc gratuită a naratorului: „din carcasele noastre se vor alege chiștoace și scrum/ piei de portofele pe care vezi încrustate/ sufletul sau mai degrabă absența lui („*tyler?*”).

Urmând efectele psihologice înapoi spre originea lor factuală, s-ar putea stabili cu ușurință că nu autorul, ci anume „țara a devenit un muzeu peren al terorismului/ o poartă între cultura binladen și civilizația mcdonald's/ o românie atomic/ al cărei abur, profil și cadavru/ îl vezi și de pe partea întunecată a lumii/ ca un piranha expulzat din uterul pământului” („*lunetiști*”). Astfel că falsă etichetă de „volum de narațiuni horror” și preconizată „agresivitate” și „terorism”, sugerate în cor de către majoritatea comentatorilor, poate păli în fața textelor analizate, așa cum ne vom convinge mai jos.

În schimb le-aș recomanda criticilor săi „să privească cu raze X direct în nebunia sufletului” responsabil de morfologia asumată în volumul examinat, pentru a înțelege mai bine, și mai detașat, perspectiva: „continuarea jihadului dintre barierele spiritului într-un alt/ plan/ eliberarea condiționată a demonilor pe care i-am luat/ ostatici/ amânarea atentatelor pe o perioadă limitată (raiul poate/ fi luat cu asalt doar când luna intră în ultimul pătrar)/ clemență și simpatie pentru umbrele ce mor pe masa de/ tortură/ studiu intens, mai multă fizică presocratică și mai puțin/ descartes odihne până când ochii de foc mă vor evalua din nou” („*tehnosofia*”).

2. Secrețiile și luptele creierului

Dacă printr-o minune metempsihotă, nu mai puțin tensionată ca cea a lui James Joyce din *Ulysse* care jinduia cu râvnă un „cititor ideal absolut”, Ștefan Bolea și-ar putea identifica „cititorul clasic”, acesta ar fi chiar propriul său alterego. Psihanaliză epidermică a volumului său *Noaptea instinctelor* ar revela faptul că lectorul textelor sale trebuie să fie incontestabil „un cititor chinuit de faptul că singurul battleground/ e creierul lui” („*sylar*”).

Așadar, în ciuda aparenței belicoase care trece pare-se de bune în receptarea critică, anume *mentalul* localizat undeva în spațiile concentrate ale cerebelului – și nu forța fizică declarată – este cel care guvernează și hotărăște tensiunea estetică a volumului: „simțeam

cum îmi iese din creier gândacul lui kafka” („*psihotic #6*”). Forța lui supremă vine din speculațiile încrâncenate ale intelectului, la fel cum teoriile cele mai îndrăznețe ale lui Descartes (la care, de altfel, face referință într-un text de luat în seamă) emergeau din patul în care viitorul filozof medita zile întregi, evident cu scutire de la superiorii colegiului iezuit unde era cazat. Propria mărturisire a absolventului de la filozofia clujeană, „dați-mi o păpușă woodoo și o să detonez lumea” („*tyler?*”), nu e decât versiunea opusă a spiritului practic arhimedian consacrat: „dați-mi un punct de sprijin și voi răsturna pământul!”.

Niciuna dintre cele mai sângeroase tipologii, istorice sau imaginate („hitler”, „tovarășul lenin”, „caligula”, „germanii decimați la porțile romei”, inclusiv „pușcăriașii” și „armatele de orci”), identificate într-o galerie eclectică din textul „*tyler?*”, de exemplu, nu poate servi ca punct de plecare pentru caracterizarea declarațiilor (și a celor două titluri de carte anterioare) pe picior de „război civil” cu toată lumea, chiar dacă „din pieptul meu vor jupui o uniformă de kamikaze/ din țeastă vor smulge destulă văpaie cât să amorseze o/ grenadă”: „în timp ce sufletul se face țândări”, rămâne speranța ca măcar „spiritul trece ca iureșul prin vestele antiglonț” („*grenadă*”). Riscul major rămâne totuși ca *speculatorul* virtual al violențelor să se transforme, prin contaminare lexicală (de la forma latină arhaică de „*spiculator*”) în ... propriul său *călău*: „consistența destinului prinde, uneori,/ alura călăului care apasă trapa” („*angst*”), devenind clar din start că „singura recompensă este trapa călăului, pe care am s-o/ apăs eu” („*atentat*”).

În orice caz, energetic vorbind, „Noaptea instinctelor” se înscrie în șirul preocupărilor revoluționare ale narodnicilor ruși, în special în seria „Ce-i de făcut?”. Aleksandr Herzen: „Noi nu suntem doctori, noi suntem *durerea* (rus: „bol”)!”. Îi dezvălui lui Ștefan că ruseșcul „bol” semnifică atât *durerea*, cât și *boală*, dorindu-i să se țină cât mai departe de o eventuală etimologie a numelui său de familie.

3. Crawler & Morality play

Alegând insomnia, angoasa, posesiunea, amintirea („*carantină*”), devine suficient de clar preocuparea eroului liric: „nu mi-e teamă de iad, ci de purgatoriu” („*rumoare*”). Pentru că „din clipa în care ai fost flegmat în existență”, nu poți să nu „devii proprietarul unui suflet întrețesut cu viermi/ în timp ce te dezvolți, proliferază umbra” („*angst*”). Nu e de mirare atunci ispita autorului de a se întovărăși cu „un cititor/ care și-ar căuta sufletul într-un atlas de secol 14” („*sylar*”): „am atâtea planuri/ mi-e plină agenda până la judecata supremă/ ce-mi tot repeți că moartea este un dictat biologic/ sau că tot ea ne dă sens și consistență/ că ne apară de iluzii și de speranțe insipide?” („*justificare*”).

De notat și preocuparea autorului de a reprezenta cu exactitudine tematica și lexicul specific, circumscrise discuțiilor medievale: „ești slab pentru că sufletul te trage/ în jos/ în timp ce spiritul este castrat, ți-au luat boășele ca la câinii/ vagabonzi/ și mai iei un joint, mai iei o doză de filme jingoase în timp/ ce ești ținut pe canapea la fel cum era fixat isus pe cruce,/ supt cu seringă de corbul lui prometeu/ clean your mind and maybe

i will deliver the punishment/ swiftly („*atentat*”). Or, dacă ar fi să comprim printr-o pată de penel perioada luată în discuție, aş putea spune că *etica* îşi dă întâlnire cu *teologia* pe picior de egalitate, lăsând spaţiu liber de manevră „meseriaşilor consacraţi” ai imaginarului medieval: „am fost azvârlit în iad/ la fel cum depui vita la abator”. Noroc că avem de-a face cu un „kamikaze” („*grenadă*”) experimentat, cel puţin la nivel declarativ: „m-am descurcat, ca întotdeauna/ n-au reuşit să mă înfrângă/ au încercat să mă stranguleze/ să-mi pună botniţă/ să mă asfixieze/ a fost un nimerit antrenament/ a urmat deşertul – un alt eu, mic şi scârbavnic/ mi-a luat tăria şi glasul” („*rumoare*”).

Rezultatul nu putea fi decât cel anticipat (din câte am înţeles, lui Ştefan Bolea îi aparţine şi o rescriere a *Noului Testament* biblic): „am ieşit din pustiu, încărcat de dispreţ, furie şi lumină/ acea strălucire pe care doar dominarea tenebrelor ţi-o/ proiectează pe chip/ am cartografiat putreziciunea şi înţepenirea/ dincolo de oglinzile sparte/ stau îngerii de gardă la porţile sinelui/ o altă scară? prăpăstii noi?” („*rumoare*”).

Sugerată ostentativ pe coperta cărţii, emulaţia dintre Dumnezeu, Moarte şi Satan pentru sufletul care emerge din corp se regăseşte inclusiv într-un text cu titlu şi personaje eufemistice: „simt prezenţa maeştrilor în încăpere/ s-a făcut atât de frig/ încât ar trebui să aprind o lumânare chiar aici/ umbrele cărora le dau glas/ planează cu aripi metalice/ ca nişte acvile aliniat pentru bombardament” („*răcoare*”).

Vom regăsi în multe dintre textele care formează volumul *Noaptea instinctelor* şi măştile consacrate din spectacolul public medieval „Everyman” (c. 1500), cum ar fi *Dumnezeu*, *Mesagerul*, *Moartea*, *Everyman* (arhetipul omului-de-rând, ca entitate teleologică), *Tovărăşia*, *Cunoaşterea*, *Frumuseţea* şi *Forţa*: „eu n-am să mor, ca tine, ca ceilalţi/ am alte temeri, nu şi anxietatea asta/ foarte comună şi de prost gust”/ moartea n-a adăugat nimic, ascultând în tăcere/ şi-mi zâmbi aşa cum îi surâde un orb unui copil” („*justificare*”). În alte texte, tema preferată a *Pageantelor creştine* anglofone deviază conform unui scenariu carnavalesc: „iubirea noastră a fost goală/ m-ai tăiat în bucăţi după ce m-ai stors/ şi, sfârtecat ca o bestie turbată,/ mi-am continuat existenţa într-un limb/ ce mă năpădit de viermi mi-ai dat în dar/ ce neant învelit de miraje/ ce şarpe ai fost – m-ai supt ca o lipitoare/ mi-ai injectat în loc de sânge curat/ mizerie/ negreală/ moarte”: „mi-ai ras creierul, dar nu m-ai castrat, dobitoaco/ aşa că schimbă-ţi adresa, altfel data viitoare când facem/ filme/ te vom convoca la un gangbang/ cu toţi piraţii, pantherele şi lueticii de la bloc” („*megamoarte*”).

Complementat de recuzita altor piese ale epocii medievale ce mai cuprindeau Trupul, Cele şapte păcate de moarte, tot felul de Demoni etc., ciclul *Anal* face deliciul istoriilor de groază cu sufletul la gură, pe care Robert Louis Stevenson le numeşte „*crawlers*”, adică care îţi fac pielea de găină: „la cinci ani am încercat să-mi sting o ţigară pe creier/ încercat să creez o amintire atât de intensă/ ce m-ar însoţi şi în strânsoarea morţii/ prin haos, fermitate şi violenţă/ am prădat şi siluit odihna/ dispreţuindu-i amorţeala şi marasmul/ iar într-o zi o ursitoare/ mi-a smuls capul şi l-a depus pe o tipsie”. Ca rezultat, „tora a

fost abolită/ la rădăcina pomului vieții fiind stivuiți/ în saci de plastic,/ îngerul morții și complicitii lui,/ cavalerii apocaliptici” („anamneză”).

Balul Satanei, la care face referință opera faustică *Maestrul și Margarita* în regia inegalabilului Bugakov, ar putea fi o altă cheie de lectură a celei de-a treia cărți a lui Ștefan Bolea. În trecut fie spus, cu excepția nopților walpurgice date cu prima zi a lunii mai, lăsate „liber” de oficialitățile ecleziastice pentru sfidarea divinității, zilele de operare a sabatului sunt legate în mod tradițional de data de 1-2 februarie și 1 noiembrie (Halloween): să fie oare o simplă coincidență căutarea „unui cititor care trăiește în februarie și noiembrie” („sylar”)?

Dar așa cum „fanteziile creștine au construit un circ bazat pe iluzie și/ recompensă” („atentat”), e clar că sfârșitul nu poate fi colectiv(izat), așadar, nu putem vorbi decât despre o „personal apocalypse/ și nici măcar nu va fi moartea ta, pentru că viața ți-a/ aparținut la fel de puțin/ so nukes equal salvation” („atentat”). De aceea, afirmă eul liric, „am vrut să evaderez într-o altă lume, am călătorit până la/ graniță, ca să-ți demonstrez că nu există decât singularul/ infern al lui aici și acum” („atentat”).

4. Bafomet sechestrat în rock-recital

Desigur, unica alternativă care mai rămâne e să „îmi calc pe amorțeală/ și (să) m-arunc în vâltoare”: „n-am să mă opresc/ până nu-mi intră tancurile în shambala/ și-mi aprind trabucul pe acoperișul lumii („rumoare”). La acest nivel spiritual ierarhic superior, conștiința autorului se lărgeste semnificativ, pentru a se convinge că „aroganța celor care își cultivă spiritul/ nu va fi niciodată temperată de unul ce învelește morții în/ pământ” („encounter”). De unde și necesitatea unei noi măști suprapuse pe „un alt fel de tupeu (ce) trebuie să le vorbească/ să-i domine/ să-i antreneze” („encounter”): „sunt ultimul val al unei avalanșe care a pustiit secolele,/ dezvelind rânjetul stricat al hăului/ sunt spiritul universal care mușcă asemenea unui rechin/ nada din mânășa dresorului/ sunt singur în grădina edenului după ce mi-am ucis tatăl și/ i-am retezat șarpelui limba otrăvită/ creez oameni asemenea mea în pivniță” („atentat”).

Acest „chip se imprimase pe textură/ iriza scânteii, putând fi reconstituit” („intersecție”) infailibil, precum în „Dogmele și ritualurile magiei înalte”, de exemplu, faimosul ocultist Eliphas Levi făcea portretul-robot a lui Bafomet: un sfinx al științelor oculte ce poartă un cap de țap cu pentagramă imprimată în frunte. Flacăra volatilă generată dintre coarcele simetrice sugerează imaginea sufletului menținut deasupra materiei. Genitalele sale sunt substituite cu o nuia flexibilă ce simbolizează viața eternă, complementate de doi sâni materni care asigură circulația neîntreruptă a materiei. Brațul drept de bărbat, îndreptat în sus, spre o lună albă, și brațul stâng de femeie, arătând în jos, spre o lună neagră, formează împreună simbolul ermetismului, sugerând armonia îndurării cu justiția androgenului. Pe de altă parte, cele două aripi încorporate denotă originea spirituală a lui Bafomet, marcată de expresia oripilată a feței: ca urmare a pedepsei sufletului emers direct în vortexul păcătos al materiei.

Într-un text intitulat, psihanalitic desigur, „*confesiune*”, pe care îl reproduc integral mai jos, putem auzi din adâncurile inconștientului vocea răgușită a unui Bafomet arhaic, înăbușită cu forță de conștientul creativ al lui Ștefan Bolea: „cum îți crapă zâmbetul pe față/ ca o fereastră pe care o spargi cu ghearele/ și lumina se îmbăloșează, din văpaie a rămas doar scrum/ chiar și bezna s-a închistat ca un arici/ păstrez icoana ta de prădător cabrat/ triangulez semnalul tău, meduză dotată cu laser/ mă scanezi ca să mă dobori/ cumshot-ul tău e mai pur, mireasă/ m-ai transformat în abur/ acum pot doar să aștept/ și limbul e numai bun să-mi zgârii gâtul când mă spânzur/ în vene doar calcar/ în loc de graal acid/ sunt însemnat ca o statuie/ și în cercul blestemat pot doar să încremenesc/ e doar un zâmbet peste care a căzut urgia/ două buze sudate, cimentate cu fulgere/ șobolanul analitic ți-a dat să bei agheasmă/ privesc de la fereastra alăturată în timp ce te silești să/ exorciizezi o fantomă”.

O forță superioară, inaccesibilă creatorului în momentul șamanic al creației, îl îndeamnă la violențe aparente și cruzimi gratuite care, la origini, nu se constituiau decât în omologarea așa-numitului *sparagmos* ritualic (de la grec. „sfășierea victimei”) care iarăși, întâmplător sau nu, viza un „țap ispășitor”.

Nu știu dacă autorului cărții i-au nimerit vreodată în câmpul vederii desenele și gravurile scandaloase ale lui H. R. Giger. Dar textul invocat mai sus, ca de altfel și fragmentul de mai jos, pot fi ilustrate perfect cu imagini din butucul faimos de *Baphomet tarot* al artistului elvețian: „toate hărțile au culoarea inimii tale/ și veninul arterelor mele/ mi-ai pulsat sub gheare și puteam să te frâng/ am decis să-ți rup gâtul/ ca să-ți dau muie prin șira spinării” („*omv*”).

De remarcat că unele gravuri cu acest arhetip poartă, ca însemne adiacente, un craniu și lanțuri de metal, făcând din Bafomet un precursor „uitat în paragină” al rockerilor moderni și al scriitorilor aplecați spre sorgintea gotică. Textul, care dă și titlul volumului, este semnificativ în acest sens: fac autostopul cu capul iubitei mele în mână/ (...) ajuns acasă, am luat un briceag din sertar/ și i-am spart ochii iubitei – aproape am leșinat de bucurie/ somnul m-a năpădit după efort/ (...) când am deschis ochii, camera era schimbată/ cineva face experimente cu mine/ (...) mă simțeam ca un cadavru strămutat dintr-un dric în altul/ (...) când m-am trezit, iubita mea făcea autostopul cu capul/ meu în mână” („*noaptea instinctelor*”).

Din păcate, ambele categorii de artiști stilizează (abrupt, e puțin spus) imaginea complexă a daimonului simplificând-o (inclusiv sub influența teologiei academice) până la cea de slujitor al satanismului, așa cum e și cazul textului „*rumoare*”: „am supraviețuit cu brio infernului/ aveam facțiunea mea chiar/ ne spuneam *însângerații*/ pentru că aveam ochii crăpați de nesomn/ și irisul roșiatic”.

Nimic din deitatea păgână androgină care ar trebui să întruchipeze, în expresia lui Aleister Crowley, perfecțiunea și libertatea supremă. Iată alt text din volumul examinat care reține doar vestigiile desacralizate și (parțial) sexualizate ale principiului ermetic

de altădată: „eram la intersecția dintre emanațiile celor două lumi/ inspirația morților și cea a convalescenților se îmbinau/ într-un fulger/ care își făcuse sălaș în creierul meu/ siluit de un infinit exces de paralizie” („*intersecție*”).

„Când o să decupez masca înghețată de pe figură/ și o să-mi îndrept silueta spre un alt soare,/ care s-a întunecat în mine de atâtea ori?/ îndărătul lentilelor am altă pereche de ochi/ care privesc prin cărți femeii ecrane/ și se întorc mereu în negritudinea afurisită/ neliniștiți că lumea s-a retras în vid” („*intersecție*”), iată o altă întrebare interesantă care invocă (și comportă anumite riscuri, dar și) șanse faste ale inițierii spirituale majore.

5. Între anamneză și etalările Tarot

Dorința de a „lepăda această deghizare” („*lunetiști*”), ca de pe „machiajul de *slut* al beatricei” („*fatum*”), e o șansă în plus de a trece de starea de „sisif nevropat ce jonglează cu bolovanii în condiții de avalanșă” („*fatum*”), de a abolii ale sale „ego fals biografie falsă” („*psihotic #3*”) definitiv. Compensarea efectelor de „fulger/ care își făcuse sălaș în creier” („*intersecție*”) poate fi pusă pe seama unei anumite „pulsatii a inimii/ (ce) se reorientează în funcție de trăirea mea” nouă, inefabilă: „atunci rămân singur în mine/ și raportul dintre lume și eu/ devenind similar celui dintre astru și floarea-soarelui” („*răcoare*”).

Specifică transfigurare a eroului liric se face în scenariu inițiatice, mai mult sau mai puțin reversibile („singurii prieteni îmi prescriu, îmi ordonează, îmi vestesc/ soarta, căderea, coroana”, „*răcoare*”), precum în cărțile *Arcanei major*, utilizate în divinația tarot, aducând în scena mentalului marele lecții și profunde schimbări care pot (și trebuie) să survină în psihic: „mă plimb printr-o grădină cu statui care îmi dictează/ direcția/ mai sus, la dreapta, înainte/ urc prin biblioteca fundațiilor regale/ aceleași statui îmi arată drumul/ le folosesc în chip de hartă” („*fatum*”). Desigur, aceste „statui” nu sunt altceva decât spațiile arhetipale posedate *succesiv, alternativ* ori *simultan* de către cele 22 de misterii superioare: „Nebunul”, „Magicianul”, „Marea Preoteasă”, „Regina”, „Regele”, „Marele Preot” („Sacerdotul”), „Amanții”, „Faetonul” („Carul Mercaba”), „Forța”, „Eremitul” (Ascetul), „Roata norocului” („Fortuna”), „Dreptatea”, „Spânzuratul”, „Moartea”, „Temperanța”, „Diavolul”, „Turnul (Templul)”, „Steaua” („Astrul”), „Luna”, „Soarele”, „Judecata” („Vama”) și „Lumea” („Universul”). Iată un fragment din textul „*rumoare*” care poate fi citit prin grilă Tarot (între paranteze sunt inserate simbolurile „*Arcanei major*”): „trebuie („Roata norocului”) să fii mereu atent („Nebunul”) în infern („Lumea”)/ te poți pierde („Diavolul”) la fiecare vamă („Judecata”)/ un ascet („Eremitul”) își poate produce iadul („Moartea”)/ pentru a-și testa („Temperanța”) caracterul („Forța”)”.

Anamneza lirică (de la grec. „*anamnesis*”: amintirea unor idei, persoane sau evenimente într-o existență anterioară) se desfășoară, astfel, ca un mecanism maieutic spiritual, valorificat uneori cu implicația involuntară a autorului, ca în experiența similară a inconștientului afișată de Marcel Proust, pornit „în căutarea timpului pierdut” de exemplu: „îmi amintesc că nu am prieteni, nici măcar maeștri/ apăsarea morților, travaliul

celor mulți/ nu înseamnă nimic/ atunci când sunt izolate de liniile propriului destin” („*răcoare*”).

Însuși titlul volumului *Noaptea instinctelor* mă duce cu gândul la fenomenele selenare oculte, aflate în gestionarea satelitului natural terestru: „linia orizontului se apropie ca un șarpe ejaculat din mare/ luna decupează silueta obosită a soarelui și răsare” („*psihotic #1*”), „vei înainta sacadat ca un șarpe/ ferindu-te de soare, căutând un tunel/ o improbabilă oază, un teritoriu umbros/ în care întunericul ar mulge lumina/ siluind-o, diluând-o, zdrobind-o” („*carantină*”). Din punct de vedere numerologic, simbolul „Luna” (XVIII) se constituie ca cifră însumată a „Ascetului” (IX). Dacă „Ascetul” e în stare să întruchieze punctul maxim al conștiinței lărgite (*animus*), el are totodată șansa unică (dar și riscul major) de a accede la un nivel excepțional: subconștientul său lunar (*anima*), dominat de anxietăți, soluții rezolvate parțial și frici nebănuite, așa cum e cazul acestui „*exercițiu*” psihic compensator deloc exagerat: „*isus s-a reîncarnat în secolul 21, ateu/ iuda s-a afiliat unei grupări neonaziste/ toma vinde bibliei uzate și face practica la misionarii/ iehoviști/ pentru a devenit nihilist și s-a mutat în subterană/ pavel și-a tăiat venele într-o seară frumoasă de vară/ suferea o depresie cronică/ și nu-i suporta pe cei care se îmbrățișează pe stradă/ ioan își continuă cariera de top model de-a lungul/ secolelor/ iosif a devenit psihoterapeut/ și le recomandă tuturor virginelor să avorteze/ satan a ajuns laborant în antarctica/ jucând, la momente festive,/ rolul lui moș crăciun și al iepurașului de paști*”. Aceasta e ilustrarea perfectă a unui scenariu inversat, dar pe deplin legitim, care ia în calcul partea întunecată a istoriei umane, degradată la fapte mărunte: „*ies din nou în grădină/ reiau/ de data asta sub mine e amplasat orașul/ sunt la nivelul lunii*” („*fatum*”).

În cazul lui Ștefan Bolea, nimerit la „intersecția dintre emanațiile celor două lumi” („*intersecție*”), naratorul arhetipal variabil devine propriul său agent *in fabula*: „*urc tot mai sus/ a doua trezire/ nu mă mai recunosc în oglinzi/ mi s-au lichefiat degetele și privirea/ (...) aparatele/ pot să diluez timpul/ pot amplifica senzațiile/ urc/ și ultimul nivel e subsolul/ unei biblioteci mai ample*” („*fatum*”). Îl regăsim aici iarăși pe „Mercur/ Hermes/Bafomet” cu identitate flexibilă, în funcție de spațiul (favorabil sau ostil) în care nimerește: consilier și educator în arcanul „Sacerdotului” ori ghid subteran (și psihopomp) în arcanul „Temperanței”.

În același registru pot fi filtrate și ciclurile care structurează volumul luat în discuție. De exemplu, ciclul *Angst* (care poate descifrat, posibil, „angustia”) e dominat clar de Saturn care putea fi simbolul înțeleptului din arcanul „Ascetului”, dar materializat în partea sa întunecoasă în arcanul „Lunii”. În ciclul „Atentat” recunoaștem infailibil pe zeul Martie, cu cele două aspecte ale sale: al fecundității (în arcanul „Faetonul”) sau al războiului și distrugerii (în arcanul „Turnului”): „*ca și cum craniul meu ar fi luat la/ țintă de meteoriți/ ca și cum aș fi rândash la world trade center/ și singura zi din viața mea ar fi 11 septembrie 2001*” („*draconic*”). La fel și în cazul infailibil al lui Venus care în arcanul Amanților putea veni cu partea luminoasă a iubirii, preferând arcanul „Diavolului”, cu pasiunile erodate

ale decăderii din ciclul „Anal”. De altfel, cele patru cicluri ale volumului („Atentat”, „Anal”, „Angst” și „Anamneză”) pot fi considerate o replică specifică a domeniilor de interes din *Arcana Minor* („Spade”, „Sceptre”, „Pentagrame” și „Cupe”), perspectivă ce poate fi utilă în profunzime doar la analiza operelor epice.

Mă opresc aici, fără să vin cu amendamente majore la volumul analizat, pentru că în ultimul text al volumului există niște luminițe la capătul tunelului, dar niciodată configurate pe deplin: „urc, urmând exemplul statuilor”: „de data aceasta reflexia merge în paralel cu mine/ îmi pune piedică, se schimonosește, trebuie să mă/ debarsez de ea/ urc/ și mansarda acestei biblioteci/ e fundația unui turn/ al cărui vârf nu-l zăresc/ trebuie să escaladez în spirală/ în final sunt obligat să pășesc prin aer” („*fatum*”).

Dixit revia: de la extrema minoră („s-a terminat tristis anima mea”, „*psihotic #1*”) și cea optimistă („la ușă mă așteaptă anima, bucuroasă că mi s-a limpezit/ privirea/ părăsind beciul, aud cum idoli calcinați se prăvălesc la/ podea”, „*fuga*”) e o cale atât de scurtă (doar o carte-două), încât lui Ștefan Bolea îi trebuie o doză sporită de anamneză (un gen literar total diferit) ca să își poată continua Calea sa proprie prin hățișurile arcanului numit Literatură.

ECATERINA CRECICOVSKI

Universitatea de Stat din Moldova

TETRALOGIA MAELOWIANĂ ÎN CONTEXTUL EXPERIMENTULUI CONRADIAN CU TEHNICA NARATIVĂ

Abstract

In comparison with the third-person narratives, the first-person narratives, especially those with Marlow, represent a turning point in the literary activity of Joseph Conrad (1857-1924). Much has been written about the importance of this narrator in the context of the writer's experiment with the narrative technique. Thus, the article focuses on Marlow's contribution to the treatment of Neoromantic concerns in *Youth*, *The Heart of Darkness*, *Lord Jim* and *Chance*.

In *Youth* and *The Heart of Darkness*, for instance, certain Neoromantic themes like the contrast between the young idealist and the middle-aged man, the absolute and the relative truth are technically tackled by means of dialogization. *Lord Jim*, on the other hand, relies on point of view and concentric circles, while the essence of the sophisticated narrative method in *Chance* resides in the reflection of some Neoromantic preoccupations that rarely appear in J. Conrad's works – mystery, chance as a factor determining the human destiny, romantic idyll, etc.

Keywords: Marlow, narrator, writer's experiment, narrative technique.

În comparație cu narațiunile la persoana a treia, narațiunile la persoana întâi, în special, cele cu Marlow, reprezintă un moment de cotitură în întreaga creație conradiană. Opinia lui B. Hardy este sugestivă în acest sens. „Din multitudinea naratorilor din romane”, scrie cercetătoarea, „probabil nici unul nu îmbină grija cu imparțialitatea mai stăruitor decât Marlow al lui Conrad” [1, p. 154]. Despre importanța figurii respective în contextul experimentului conradian cu tehnica narativă s-a scris, cu certitudine, mult. Totuși, ne vom referi doar tangențial la evaluările critice existente, pentru a ne preocupa mai detaliat de contribuția lui Marlow la propagarea principiilor neoromantice.

Părerile exegeților despre statutul acestui „narator ireproșabil de scrupulos” [2, p. 57] sunt împărțite, de obicei, în două grupuri, cele care conturează o imagine mai

puțin măgulitoare a lui Marlow, prezentându-l ca un misogin, imperialist, rasist, și cele care încearcă să-l salveze de disprețul detractorilor săi [3]. Pe de altă parte, pot fi atestate reflecțiile proprii ale lui J. Conrad privitor la crearea și funcția lui Marlow, care, deși nu prea explicite, servesc de multe ori drept punct de plecare în discuțiile pe marginea subiectului dat. Astfel, despre originea personajului său, J. Conrad recunoaște că este dificil să o explice, deoarece, departe de a fi „un paravan ingenios”, „un spirit cunoscut”, „un sufler demonic” [4, p. 188], acesta este, de fapt, un om în carne și oase, pe care l-a cunoscut într-o stațiune climaterică. Ulterior, adevăratul Marlow a devenit surogatul ideal al scriitorului, J. Conrad semnalând că din toate personajele sale, „el este unicul care n-a fost niciodată o vexație pentru spiritul [său]” [4, p. 188]. Dar oricare ar fi sursa de inspirație, sobrul căpitan Marlow este înainte de toate o inovație oportună în arta narativă conradiană: un amfitrion literar lipsit de orice aură titanică, dar împluternicit cu sarcini și calități cvasiautoriale, având gesturi de temporizare și tăceri semnificative ca niște cezuri, știind să pună ecrane subtile între cititor și substanța prozei, constituind „un artificiu de matematician cu ajutorul căruia se calculează cele mai dificile distanțe morale” [5, p. 350]. Multifuncționalitatea lui Marlow este completată, de asemenea, de natura sa dublă: cea de narator și cea de protagonist. Ipostazele delimitate sunt utile din două considerente: prima îi permite lui Marlow să corecteze datele pe care le deține cu informația la care are acces mai târziu, iar a doua – să limiteze sursele de informație, motivând lipsa unor detalii, în realitate ținute sub tăcere, acolo unde e necesar. Pondere discursului indirect liber la fel reprezintă un aspect esențial al narațiunilor cu Marlow. Dacă în lucrările cu un narator anonim pătrunderea în conștiința protagonistului cu ajutorul discursului indirect liber se realizează destul de ușor, anume datorită caracterului anonim al instanței narative, în lucrările cu un narator intra- și homodiegetic, cum sunt cele cu Marlow, această pătrundere este compromisă de anumite probleme tehnice. În primul rând, dialogizarea se fondează pe interacțiunea „cadru-narațiune-narațiunea lui Marlow și alte narațiuni” [6, p. 27], în al doilea rând, pentru a părea autentic, naratorul trebuie să recurgă la mimarea vorbită, indicii intonaționali, când relatează povestirea unor ascultători, ceea ce-i destul de dificil de redat în scris. Drept urmare, utilizarea discursului indirect liber în aceste lucrări este restrânsă considerabil, iar problematica neoromantică, reflectată, de obicei, în narațiunile la persoana a treia cu ajutorul procedeului menționat, va fi abordată prin comentariile lui Marlow.

După cum s-a menționat deja, Marlow apare pentru prima dată în povestirea *Youth* (Tinerețe, 1902). Din start, personalitatea naratorului este reliefată cu ajutorul așa-numitului „lanț al comunicării” (communication chain [6, p. 39]), constituit din vorbitor (Marlow, prezentat) – poveste (cronica călătoriei) – ascultători (prezenți și caracterizați succint, Marlow inclusiv), funcția de a contura cadrul narativ în timp și în spațiu și de a introduce în discuție elementele lanțului comunicării revenindu-i naratorului-cadru (frame narrator) – un narator extradiegetic la persoana întâi. În *Tinerețe* și în *The Heart of Darkness* (Inima întunericului, 1902) naratorul-cadru este un fost marinăr, care asemeni

celorlați ascultători nu are nume; ei sunt identificați prin referința la profesiile lor (Directorul companiilor, contabilul, avocatul). Este evident că naratorul extradiegetic nu-l cunoaște bine pe Marlow, aceasta fiind probabil prima ocazie când cei doi se întâlnesc, cu toate acestea își îndeplinește sarcina de a surprinde diversele ipostaze ale lui Marlow: uneori un observator fin, alteori un narator mai puțin credibil, iar alteori „un Budda predicând în haine europene”. Pe de altă parte, discursul lui Marlow, un narator autodiegetic în *Tinerețe*, este un monolog: el povestește, comentează, face observații, modul său de exprimare având un caracter retoric, iar atitudinea respectivă a naratorului conturând substanța neoromantică a povestirii – un dialog contrastiv dintre trecut și prezent, romantism și realism, tânărul idealist și omul de vârstă mijlocie.

În timp ce *Tinerețe* are un mesaj destul de explicit, *Inima întunericului* este lipsită de o asemenea certitudine, împrejurarea fiind determinată în mare măsură de tehnica narativă la care se recurge. La fel ca în povestirea precedentă, cadrul narativ și Marlow sunt prezentați de un narator anonim la persoana întâi. Spre deosebire, însă, de *Tinerețe*, naratorul extradiegetic îl cunoaște mai bine pe Marlow, în pofida faptului că nu sunt prieteni apropiați, și are o funcție mai importantă, deoarece devine un narator din grupul la care se adresează Marlow, iar prin naivitatea relativă și viziunea limitată, credibilă, dar net inferioară în comparație cu cea a lui Marlow, prefigurează implicațiile sumbre ale întâmplării pe care naratorul principal intenționează s-o relateze. Marlow, la rândul său, se impune în *Inima întunericului* în dubla postură: de narator și de protagonist, adică este un narator intradiegetic și homodiegetic, în același timp, ceea ce-i permite să nu penetreze niciodată direct spre subiect, pentru că astfel ar numi și nu ar prezenta lucrurile în complexitatea lor spiralată, să opereze cu formulări abstracte și grandilocvente care au rolul de a-l depărta pe cititor de concret într-o ceață a percepției ș.a. În *nunce*, retorica meditativă a lui Marlow, un melanj specific de curiozitate intelectuală și personală, are drept scop să impresioneze și să convingă, să generalizeze în baza experienței individuale. Încă o particularitate a povestirii vizează „corelația productivă” [7, p. 169] dintre naratorul intradiegetic și cel extradiegetic, sau interacțiunea lor, din care rezultă dialogizarea lucrării. Ca și în cazul povestirii *Tinerețe*, problema neoromantică fundamentală a lucrării, pe lângă altele consemnate – confruntarea dintre adevărul absolut și adevărul relativ despre om și civilizație – este proiectată prin prisma dialogizării.

Descris memorabil drept „un prim roman cu o formă nouă” [8, p. 45], *Lord Jim* (1904), de asemenea, este atribuit de exegeți seriei de lucrări în care imaginația conradiană se află „în flux înalt” [5, 355]. Aserțiunea se referă, în special, la tehnica narativă adoptată de scriitor în roman. Este adevărat că anumite structuri și strategii narrative din lucrările precedente apar și în *Lord Jim*, totuși, deosebirile sunt considerabile. Grupul de ascultători, spre exemplu, este altul, iar naratorul extradiegetic, este mai flexibil, oferind o perspectivă omniscientă/la persoana a treia, necunoscută, distantă, obiectivă, fără a face vreo aluzie la locul narației sau la vreo imagine a prezentului etc. Și Marlow apare în roman în altă ipostază: în primul rând, narațiunea sa la persoana întâi se bifurcă în două direcții – povestirea în fața unui auditoriu și scrisoarea către un prieten; în al doilea rând, în calitate

de narator intradiegetic și homodiegetic, Marlow nu mai este un martor convențional care observă și raportează evenimentele după cum se întâmplă, ci „un filtru” [6, p. 47] prin care faptele trec în așa fel încât cititorul ar putea percepe implicațiile psihologice și morale ale acțiunii lui Jim. Mai mult decât atât, dacă în *Inima întunericului* Marlow era un „Budda”, iar modul în care relatea povestirea sugera că el a ajuns la această stare ca rezultat al experienței descrise, acest Budda devine pentru Jim un tată, un confesor și un preot. Dar, în viziunea cercetătorilor, aspectul cel mai desăvârșit al metodei narative din *Lord Jim* rămâne faptul că relatarea lui Marlow cuprinde punctele de vedere ale altor personaje despre Jim și drama sa – al căpitanului Brierly, al locotenentului francez, al lui Stein, al lui Jewel, al lui Brown, al lui Tamb’Itam, Jim, numărându-se și el printre subnaratorii menționați, printre cei care duc la o confruntare de opinii despre același act. Surpriza e și mai mare când constatăm că explorând destinul lui Jim prin intermediul cercurilor concentrice, al alternării punctelor de vedere, J. Conrad menține în echilibru elementele contrastante ale antitezelor neoromantice ce stau la baza romanului – libertate – scalvie, pragmatism – romantism, izolare – solidaritate, ordine – venerare etc.

La prima vedere, *Chance* (Întâmplarea, 1914) poate părea o reîntoarcere la un „subiect vechi”. La o analiză atentă, însă, ne convingem de contrariul lucrurilor. De menționat că noua versiune a lui Marlow a cauzat nemulțumirea criticii timpurii, care se aștepta la comentariul autoritar din *Inima întunericului* și *Lord Jim*, în timp ce Marlow din *Întâmplarea* este lipsit de credibilitate, în viziunea ei. Critica recentă este de altă părere, acceptând iresponsabilitatea lui Marlow nu ca pe o eroare, ci ca pe un merit al romanului. În esență, inovația romanului vizează cele trei cadre ale sale cu instanțele narative respective: *naratorul primar*, care relatează discuțiile cu Marlow; *naratorul secundar* – Marlow care este responsabil pentru „asamblarea povestirilor protagoniștilor fictivi: soții Fyne, Flora, tatăl ei – De Barral și iubitul ei – Căpitanul Anthony” [9, p. 145]; tânărul Powell – *al treilea narator* – care, „din întâmplare”, îi întâlnește pe primii naratori la începutul romanului și care este secund pe corabia lui Anthony când se produc evenimentele din a doua jumătate a romanului. Cu alte cuvinte, Marlow nu mai este protagonistul din *Tinerete*, martorul-protagonist din *Inima întunericului*, martorul valorilor morale din *Lord Jim*, ci un observator, iar întreaga rețea de naratori atrage atenția asupra relatării lui Marlow ca un artefact, un colaj de texte fragmentare [10, p. 158]. Al treilea narator – Powell – este utilizat pentru a extinde funcția lui Marlow, acest obiectiv realizându-se prin identificarea tinereții lui Powell cu amintirile lui Marlow despre sine ca tânăr marinăr. Totuși, tânărul Powell nu este doar un narator complementar, ci un narator cu drepturi depline, care oferă versiunea completă a celor întâmplate la bordul vasului *Ferndale*. Dacă Marlow a fost utilizat ca narator pentru a reconstitui trecutul până la un anumit moment, atunci Powell a fost împuternicit să ducă procesul la bun sfârșit. De fapt, Marlow și Powell sunt naratori complementari. Încă un merit al sofisticatei metode narative din *Întâmplarea* este și cel de reliefare a unei problematice neoromantice mai rar întâlnite în creația conradiană – misterul, întâmplarea ca factor determinant al destinului uman, idila romantică, motivația și valorile umane etc.

Note

1. B. Hardy, *Tellers and Listeners: The Narrative Imagination*, London, Athlone Press, 1975.
2. M. Greaney, *Conrad, Language and Narrative*, Port Chester, Cambridge University Press, 2002.
3. Printre exegeții care au o atitudine pozitivă față de povestitorul lui J. Conrad se numără F. L. Leavis (*The Great Tradition*, 1983, p. 204), W. I. Tindall (*From Jane Austen to Joseph Conrad*, 1958, p. 274-85), J. Verleun (*The Conradian* 8, 1983, p. 21-7 și 9, 1984, p. 15-24), I. Watt (*Conrad in the Nineteenth Century*, 1980, p. 200-14) ș.a.
4. Nota autorului la *Tinerete, o narațiune și alte două povestiri* // Conrad J. *Heart of Darkness and Other Tales*, Oxford, Oxford University Press, 2002..
5. Al. Vlad, *Postfața* // Conrad J. *Sub ochii Occidentului*, București, Nemira, 1996.
6. C. Chevereșan, *Voices and Languages: Henry James, Joseph Conrad, Stephen Crane, Ford Madox Ford*, Timișoara, Orizonturi Universitare, 1998.
7. *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
8. J. Batchelor, *The Edwardian Novelists*, London, Duckworth & Co. Ltd., 1983.
9. Watt I. *Essays on Conrad*, West Nyak, Cambridge University Press, 2000.
10. D. Erdinast-Vulcan, *Joseph Conrad and the Modern Temper*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

MIHAI CIMPOI
Institutul de Filologie al AȘM

EMINESCU ȘI CARAGIALE: TENTAȚIA
CENTRULUI EXISTENȚIAL

Abstract

Ioan Dersidan, an intelligent critic and extremely sensible to challenges of modern and postmodern perspectivism, offers us several reliefs, concepts and new interpretations about the lives and creations of Ion Luca Caragiale and Mihai Eminescu. The researcher establishes symmetry between the two writers. This symmetry is identified in the rejection of forms without substance, in the criticism and historicism of the *Junimea* as well as in their and conservative orientation.

Keywords: Ion Luca Caragiale, Mihai Eminescu, forms without substance, conservator, transitivity.

Ioan Derșidan, exeget inteligent și deosebit de sensibil la provocările *perspectivismului* modern și postmodern, „ne propune câteva *reliefuri*, *noțiuni* și *interpretări noi* privitoare la viața și creația lui Ion Luca Caragiale și la dinastia Caragiale”. Cunoscător din interior al odiseii receptării lui Caragiale în spațiul cultural românesc, mai cu seamă prin abordări tipologice, tematice și textuale (iață trei de „t” care au dominat traiectul exegetic caragilian), Ioan Derșidan aplică declicul hermeneutic al „existențelor și atitudinilor” (ale personajului și autorului), al eului narant/scriptural „conștient și difuz, care apare în mai multe ipostaze”.

Ion Luca Caragiale este prin definiție scriitorul unei *tranzitivități* turbulente – relativizatoare și neantizatoare, nietzscheene în esență (fapt care explică și interesul său pentru opera filosofului german). Nu-l putem, astfel, înțelege pe Caragiale doar prin mecanica limbajului, prin tehnicile și procedeele argoului și eufemismului. E cazul să căutăm în limbaj un dincolo de/prin el al situațiilor (chiar și al stereotipiilor) fundamentale ale omului și „atitudinilor sale în fața imensității și a celorlalți, a durerii, morții, fricii, înstrăinării și (ne)norocului, a fatalității”. A rămânea la explicarea doar a tehnicilor retorice înseamnă „a perpetua neînțelegeri și parțialități”.

Ni se propune – programatic – o poetică specială a *Nordului* și *meteorologiei*, „o poetică a sensibilității climatice”, în conceptul căruia *crucișul* (piezișul) și *nici-ul* corespund întru totul realului amestecat, iar „argourile și eufemismele sunt formele (speciale) ale aproximării și influențării acestora” [1, p. 9].

Tranzitivitatea, bazată pe aceste derutante valoric *crucișuri* și *nici-uri*, pe *argouri* și *eufemisme*, pe *noroc* și *întâmplare* („Norocul e prea puțin și lumea prea multă”, spune însuși scriitorul) impune imperativul ontologic al căutării unui Centru, care se identifică *Nordului ființei*.

Drumul spre Centru eliadesc apare, la Caragiale, ca un Drum spre Nord. Dislocarea întreprinsă de omul caragialian, care operează cu două umbrele: „când una se strică, o deschide pe cealaltă”.

Nordul este centralizator, adunând Totul într-un Întreg. E vorba de Totul vieții organice, beneficiind de căldură și busolă. El are și calitatea esențială de a ne revela un Caragiale nu doar tăios și satiric, ci și sentimental și liric (grav). În Nord, „pare uneori mai aproape de natură și de fenomenele meteorologice decât se crede/știe de obicei”. „Post/modernitatea le asociază intens acestora inteligența și luciditatea și alternanța fragmentelor clasice și realiste cu cele euforice, argotice și eufemistice. Dinamica meteorologică și abisalitatea țin de permanente” [1, p. 11].

Sub semnul fatal al meteorologicului, omul caragilian este marcat de cutremure, de revoluții și reacțiuni, fiind aureolat de noroc sau făcându-se de răs și chiar murind din cauza lor. „După naștere și după Caragiale, niciodată nu trăim și nu murim bine, ci experimentăm pentru alții destine, povești crude sau de adormit. Inteligența și temperamentul sunt adesea meteorologice” [1, p. 12].

Un al doilea declic hermeneutic original este punerea lui Caragiale și Eminescu nu într-o relație polară, opozitivă, ci într-o relație de consubstanțialitate și structuralitate.

Ioan Derșidan stabilește o similitudine indiscutabilă (după el) între cei doi scriitori, depistabilă în neacceptarea formelor fără fond, în criticismul și istorismul junimist și în orientarea lor conservatoare. Naturile catilinare și, în special, straturile catilinare, de care vorbește Eminescu, sunt apropiate de temperaturii caragilieni, care „fructifică social catilinarul și duc la «coliziune», la dezorganizare și moarte” [2, p. 25]. Cei dintâi sunt „fără o meserie hotărâtă”, „fără talent”, „fără avere” și hrăniți din fondul contribuabililor, iar cei de-al doilea „stau în slujbele statului”, aparținând unui „grupuleț”, „mic la stat, mai mare daraua decât ocaua”.

Eminescu și Caragiale, „cuprinși în oglinzile modernității”, sunt observatorii lucizi ale instituțiilor statului și grupurilor sociale, suprinzând cu laserul observației disonanță dintre realitate și iluzie/utopie, dintre individ și ceilalți/societate. Halucinația colectivă, ce coexistă cu interesul privat, generează anume categoria demonică a *temperatorilor* și *naturilor catilinare*, impunând imaginea lumii ca teatru, ca spectacol politic. Aceștia sunt oameni ai interesului imediat și ai politicii.

Un compartiment amplu și dens este consacrat monologului eminescian, care rescrie adesea drame mitologice, sacrificii, melancolii, părți de lume (istorie), fracturi de gând, fiind axat pe contradicții, tensiuni și metamorfoze ale ființei: „Tragismul fragmentării este unul al pierderii identității și al exilului. Rugăciunea și oda (monologurile) sunt alternanțe și similitudini la durere, imensitate, zeu și neant” [2, p. 95].

Monologurile eminesciene, conchide exegetul, se află în dialog și competiție, fiind expresia unei năzuințe spre *steaua ființei* după marile modele cosmologice care sparg „cercul strâmt” al existenței pământene „individuale, vulnerabile și pagurice”: „Constituirea monologului se făcea pe baza legăturii strânse dintre eul poetic, obiectul poeziei (steaua ființei) și conștiința de sine” [2, p. 115-116].

Spre deosebire de monologul eminescian, prin care poetul rostește principii, maxime, reguli, iconi cerești, momente de ură, rugăciune și blestem, configurând portrete ale civilizațiilor și personajelor istorice, dialogul caragialian manifestă un *comportamentism* social, moral și psihologic nuanțat, pluriform și bazat pe concrescențe și viduri existențiale, pe persiflajul comic, pe infinitele *nici*, *viceversa*, *revizuire*, *cruciș*, *poate*, *negreșit*, *potrivire* și *răspăr*.

În spectacolul demonstrației critice a similitudinilor de viziune asupra lumii, prevalent-existențială, întră Creangă și Slavici, studiul obținând prin aceasta profunzime și densitate analitică, originalitate: „*Catilinarii* eminescieni, *temperatorii* și *cricișii* caragialieni, coțcarii crengieni și *martorii trialogici* slavicieni vor să țină pasul cu lumea, o explică și o trăiesc în felul lor” [2, p. 263].

Analogizarea cu autorii analizați și insistarea asupra noutății au adus și o notă barocă discursului critic și unele căderi în stereotipie.

Prin intuițiile profunde, studiile lui Ioan Derșidan se impun ca interpretări cu adevărat noi în caragialiană românească.

Note

1. Ioan Derșidan, *Nordul caragialian*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2003.
2. Ioan Derșidan, *Catilinari și temperatorii. Eminescu și Caragiale*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2010.

Abstract

Theodor Codreanu is not a polemicist. Beyond close, trans-disciplinary arguments, without any sophistic breaks or demagogic loudness, in his attempt there is imposed a firm belief, a conviction. The purpose of writing, as Theodor Codreanu firmly believes, lies not within the narcissistic ego, nor within a group's interest, which is petty and partial, nor within any aggressive global ideology. "An increase of truth" – that is the major stake of his literary commitment.

Keywords: controversy, truth, literary belief, archetypes, political correctness.

Consecvența, dar, mai ales, calmul cu care Theodor Codreanu, „incorectul” politic de la Huși, îi dezbracă mereu, de la carte la carte, pe „corecții” elitiști de la București și de aiurea, pe cei de azi, dar și pe părinții ori pe strămoșii lor de tristă amintire, inspiră respect. Dincolo de argumentarea strânsă, transdisciplinară, fără nici un fel de fisuri sofistice sau stridente demagogice, în demersul său se impune *un crez nestrămutat*, o convingere. Rostul scrisului, crede cu neclintire Theodor Codreanu, nu ține de orgoliul narcisiac, nici de interesul de grup, meschin și părtinitor, și nici de vreo ideologie agresivă planetară. „Un spor de adevăr” – iată miza majoră a angajării sale literare. De la *Dialectica stilului* (1984) până la *Polemici „incorecte” politic* (Editura „Ștefan Lupașcu”, Iași, 2011), toate cărțile acestui cercetător „cu judecată dreaptă și încăpățânată”, dacă e să folosim o sintagmă eminesciană, relevă aceeași, statornică, *grijă față de sporul de adevăr al arheității românești*. Să reținem că adevărul, la Theodor Codreanu, este o componentă a ontologiei și are acel sens originar heideggerian al *scoaterii din ascundere*. De aici și înțelesul profund arheic al *sporului*; „provocarea valorilor”, trecerea lor prin grila criticii ontologice țintește reconfirmarea, sprijinul și augmentarea eminescianismului de fond al culturii și spiritualității române, dar și identificarea și condamnarea *fenomenelor de substituție*, de ocultare a identicului în favoarea simulacrelor și erzațurilor parazitare. Neabătut în convingerile unui naționalism „în marginile adevărului” de sorginte eminesciană,

fără însă patetisme și vehemențe de limbaj ale unor emuli de circumstanță, atent la nuanțe, cu răbdare și cu o minuție de ascet, autorul deschide ușile pe care alții – din frică? din lașitate? din oportunism? – le ocolesc cu prudență ori le zidesc cu bolovanii falsurilor ideologice și ai poncifelor la modă. Acestea sunt, ca să citez, la întâmplare, doar unele titluri de capitole din câteva cărți publicate după '90, „arheul românilor”, „teoria „golului etnic” și omenia mioritică”, „golul etnic” și ofensiva perifericilor”, „postmodernismul și spaima de identitate națională” etc.

Alături de eșafodajul savant al argumentelor literare, sociologice, antropologice și filosofice, în aceste apariții se impune constant de-a lungul anilor și o vervă polemică implicită. Theodor Codreanu nu este un polemist umoral. La el, bunăoară, nu vom regăsi pasiunea feroce a sublimei doamne Magda Ursache, ale cărei polemici, axate pe aceleași probleme și având în vizor cam aceiași „eroi”, au, de obicei, alura unor ritualuri de alungare a dracilor din cetate. Energia polemică a textelor sale vine *cu necesitate* ca o consecință a angajării ontologice. Maietuca ideilor din jurul *arheului național* presupune neapărat (la români! dar oare numai la ei?), pe lângă o potențialitate în lucrare vie, organică, și o altă componentă „amniotică” – insinuarea perfidă, distructivă a Celuilalt, geamănul negativ care caută să se substituie printr-o ontologie a sfâșierii, înscăunarea cu pompă în golul etnic al „antitezelor monstruoase”, a înlocuitorului corupt, parazită, susținut, de cele mai multe ori, de o forță străină, ostilă, antinațională. Din nefericire, arheitatea noastră nu prea cunoaște în ultimele secole *tihna lucrării firești în actualitatea lumii*. Scoasă din ascundere, ea devine imediat, mereu, ca într-o repetiție a unui blestem, ținta avortonului ideologic și este supusă diverselor atacuri și refracții anamorfotice. Orice spor de adevăr este însoțit, fatal, de tam-tamul diversiuniilor, a „basnelor de ocară”, vorba cronicarului; varii succedanee entropice încearcă a se infiltra în miezul său și a-l bulversa cu denaturări și deturnări de sens. Doar celui care se află mai aproape de temeiurile ontologice ale națiunii îi este dat să aibă o conștiință mai acută a puterii ei arheale și o vedere mai clară a primejdiilor de moarte care o paște pe aceasta. UȘA către înțeleșurile germinative originare, demonstrează Theodor Codreanu de la carte la carte, nu este alta decât viziunea treimică a ortodoxiei (creștinismul organic în viziunea eliadescă), miturile naționale fondatoare (*Miorița*, întâi de toate) și, ca un corolar al deschiderilor abisale, opera *integrală* a lui Eminescu. Nu sunt doar călăuze epistemologice, sunt cetăți ale ființei românești pe care cercetătorul onest are a le apăra de zurba continuă a imposturii ideologice de tot soiul și pe care își întemeiază sistemul de argumentare. Ele sunt și mobilul credinței de nezdruncat în rostul superior al implicărilor sale literare.

„O mândră demnitate”, vorba lui Eliade, degajă „polemicile” acestui incurabil „incorect politic”, iar „ironia voltaireană”, pe care o remarca Adrian Botez în ultimul său volum, *Polemici „incorecte” politic*, nu este altceva decât semnul deplinei libertăți interioare, distincția unui crez, tăria unor convingeri, prestigiul unor mize majore și, nu în ultimă instanță, preeminența morală asupra unor „adversari” închistați în cercul

strâmt al reacredinței și al dogmei despre care Blaga spunea că este „setoasă de sânge”. În spiritul toleranței creștine și – atenție! – al dialogismului democratic, pentru care, declară că pledează „ultimii avatari ai marxismului cultural”, ideologii „corectitudinii politice”, Theodor Codreanu, își revendică tranșant filiația din Ibrăileanu, care „a înțeles că rostul spiritului critic este tocmai... **înțelegerea** și nu îngenuncherea adversarului, terminată cu o „execuție”. În continuare propune un model de a polemiza opus celui practicat de intoleranții noii ideologii internaționale: „A nu polemiza cu ură, ci cu seninătatea minții, cu simpatie dacă nu cu dragoste pentru emul. Criteriul fundamental pentru intrarea în „luptă” trebuie să fie cel eminescian al ADEVĂRULUI”. Grea încercare! Să-ți păstrezi calmul față de „setoșii de sânge” ai unei dogme „minoritare” exclusiviste, intransigentă cu orice fel de majorități, în primul rând, cu cele naționale, și, pe deasupra, să polemizezi cu ei „cu simpatie” presupune o mare, copleșitoare strădanie. Oricum, în finalul lecturii constatăm că polemicile lui Theodor Codreanu nu prea „mustesc” de simpatie față de inamicii arheului național și „Mitläufer”-ii (tovarășii de drum, ori, într-un limbaj bine cunoscut de basarabeni, „*poputci*”) comunismului (mai nou ori mai vechi, nu importă!), cum i-a numit Herta Müller pe unii „rezistenți prin cultură”, vizați și de autorul nostru. Dar ceea ce se impune cu pregnanță și impresionează, totuși, aici, ca și în cărțile anterioare, este, fără doar și poate, *seninătatea minții*, care înseamnă un set de idei articulate sistemic, cu claritate, într-o demonstrație imbatabilă, dar și lipsa de agresivitate a stilului, echilibrul judecăților, stăpânirea de sine a celui care se știe lucrând „în marginile adevărului” și slujind o cauză nobilă, sobrietatea textului, felul pedestru de curgere a gândului, meticolos, pe îndelete, neabătut, cu hotărâre și cu generozitate totodată. E proba cea mai convingătoare, probabil, a unei înalte dignități intelectuale și etice.

Cu *cine* și cu *ce* polemizează, concret, Theodor Codreanu, pe *cine* îl ia drept arbitru și ce îi servește ca argument de sprijin și criteriu al adevărului?

Ținta polemicilor sale este, parafrazând o binecunoscută „profeție” a „Manifestului comunist”, noua stafie care bântuie deja nu numai Europa, ci întreaga planetă. E vorba de ideologia „corectitudinii politice”, un avatar cultural al marxismului, venind din America, dar având profunde rădăcini europene, care face ravagii în cele mai diverse domenii ale societății contemporane: cultură, educație, politică etc. Un expert militar american, William S. Lind, a remarcat mai multe asemănări frapante ale acestui mutant cu marxismul clasic, de la potrivirea de „principii și valori” comune până la coincidențe terminologice („societate socialistă multilateral dezvoltată” și „multiculturalism dezvoltat”, de-o pildă). „Ambele ideologii sunt *totalitare*”, de un exclusivism și o intransigență la limită cu absurdul, frizând comicul, am zice, dacă dincolo nu s-ar căsca nebunia tragică a consecințelor căderii în barbarie și inuman. La fel, „ambele ideologii au pentru evoluția istoriei o singură explicație. Marxismul economic găsea răul în *proprietate*, marxismul cultural îl depistează în putere, izomorfa *supraeului* freudian, instrumentul prin care grupuri definite în termeni de rasă, sex etc. dețin puterea asupra altor *grupuri*”. Aceași „judecată maniheistă

a luptei de clasă” – cheia de boltă a „învățăturii” marxist-leniniste – stăpânește și noua ideologie a corectitudinii politice, cu diferența că aici rolul de victimă pozitivă nu-l mai deține proletariatul, ci *minoritățile* de tot felul aflate sub opresiunea *majorităților*. Pentru a reinstaura armonia și „dreptatea” socială a raiului comunist, proletariatul trebuia, utilizând o cacofonie consacrată, „să lichideze burghezia ca clasă”. Astăzi, miza „revoluționară” a „corecțiilor politici”, hotărâți să întronizeze alături de “paradisul material, insuficient pentru Occident (și)...paradisul senzual erotic”, nu e mai mică. „Soluția e deconstrucția acestei ordini culturale „nedrepte”. (...) Trebuie deconstruit orice text al culturii tradiționale spre introducerea sensului *corect*”. *Sensul corect* înseamnă „dărâmarea până în temelii” (acesta era un vers-refren și al „Internaționalei” comuniste, „do osnovania”!) a tot ce ține de tradiție, de națiune, de religie: anularea distincției dintre sexe, care „nu este un dat, ci un construct” și eliberarea sexuală printr-o generalizată „perversitate polimorfă”, condamnarea „naționalului” (un alt „construct” din pricina căruia s-au destrămat imperiile și au falimentat sistemele coloniale, inclusiv comunismul), înlăturarea creștinismului din cultură. Nu întâmplător această școală, fluturând zgomotos drapelul democrației și al toleranței, a fost numită și *Școală a Resentimentului*. Maniheizmul ei este endemic, total, pornind de la împărțirea indivizilor și a opiniilor acestora în „corecte” și „incorecte” politic, trecând la separarea tranșantă a grupurilor sociale „bune” de grupurile „rele” și terminând cu lansarea de „formule bune și formule rele de stat național”.

Un ideologism agresiv, neîngăduitor se insinuează în aceste „construcții” ale deconstructiviștilor postmoderniști. Ontologia, demonstrează Theodor Codreanu, a fost eliminată din ecuația gândirii lor partizane, transcendența suprimată sau caricaturizată până la consecințe inverse, iar adevărul se pomeni ocultat prin mutilare și falsificare tendențioasă de către o logică binară, rigidă și reduționistă. O dublă referință, la Noica și la Eminescu, lasă să se întrevadă o explicație epistemologică edificatoare: „Logicile bivalente pariază numai pe una dintre fețele *ființei-ca-ființare*, căzând în capcana *antitezelor monstruoase*”. „*Antitezele sunt viața*”. E „maximacheie a gândirii eminesciene”, susține autorul. La ea se raportează întregul eșafodaj metodologic al disocierilor sale de ethosul postmodernist, profund resentimentar, în favoarea ethosului „*antitezelor împăcate*”. E disocierea dintre ideologie, care ține partea uneia dintre antiteze, și adevăr, între „raționalismul în exces” al „aristotelicilor întârziați” și „gândirea transmodernă”. „Transmodernismul” este conceptul („mai îngăduitor”) al volumului cu același titlu, apărut la editura „Junimea” în 2005, prin care Theodor Codreanu încearcă să ofere o soluție pentru depășirea impasului *ontologic și epistemologic* modernist și postmodernist în raport cu transcendența. De fapt, firul ideilor sale urmează aici, ca și în celelalte cărți ale sale, calea unei Tradiții consacrate (majuscula trimite la o arheitate, nu la un calificativ de excepție) în continuarea gândirii „arheului” lui Eminescu, „arhetipului” lui Eliade, „logicii lui Hermes” și „devenirii întru ființă” a lui Noica, „lumenului” Părintelui Stăniloae, „nivelurilor de

realitate” cu „terțul ascuns” al lui Ștefan Lupașcu și a sintezei transdisciplinare a lui Basarab Nicolescu.

„Problema cheie care a declanșat marea sofistică în jurul postmodernității este *transcendența*”. În jurul transcendenței se dau și bătăliile „incorectului” polemist cu „minoritarii minții”. Numai *raportarea la absolut* poate să fie dreapta măsură a adevărului, la fel cum numai raportarea la absolut poate să mijlocească și să îndreptățească o delimitare clară a adevărului de denaturările sale. Nu e o teză. E un mod de situare ontologică și o cale de cumpănire a judecății lui Theodor Codreanu printre multiplele antiteze, „împăcate” sau „monstruoase”, ale *vieții* („antitezele sunt viața”) românești. De la un articol la altul (și, am putea spune, de la o carte la alta) se produce o lentă și îndărătnică separare a apelor, o demarcare clară între *transparența deschisă a întregului*, care înglobează, apropie și armonizează diferențele, și *opacitatea părții închise*, criticiste, înverșunate, exclusiviste. Pe o latură se află iubirea integratoare din treimea creștină, terțul inclus, timpul kairotic al arhetipului, al mitului eternei reînnoarceri, organicismul istoric, identitatea națională, canonul eminescian, România profundă, poporul român, istoria românilor, intelectualii care se raportează la un destin (al Patriei ori al vocației proprii) în absolut, pe cealaltă se regăsesc: Demiurgul cel Rău (antiteza Dumnezeuului treimic), terțul exclus, timpul linear al progresului *sans rivages*, istoricismul cu evoluția în salturi („revoluționare”), globalismul omogenizant, ideea canonului cultural „occidental” (fără variante naționale), canonul literar postmodernist al gratuității *sans rivages* (al Nimicului, altfel spus), „România rătăcitoare”, *norodul-mutant* moștenit din comunism, istoria integrată, falsa inteligenție fără de Dumnezeu, fără de neam și fără de țară sau, cu o vocabulă a lui Paul Goma, „autocronii” corectitudinii politice.

În ultimă instanță, ca să anticipăm, ținta acestui reducăționism cultural sunt națiunile (ca majorități „asupritoare” sau, în terminologia „corecților politici”, ca factori de putere și dominație, ca sursă de inechitate socială). Criteriul diferenței urmează o știută cutumă totalitară, „deconstrucția” vizează tot ce se referă la axul lor arheic. De aceea, ține să dovedească Theodor Codreanu, asaltul asupra *centrului canonic* occidental și atacurile asupra *centralității* canonului literar românesc trebuie interpretate ca o încercare de scoatere a literaturii din ecuația *adevărului ființei*, a sacralului și a identității naționale, o tentativă de separare a ei de sămburele ontologic și de situare în zona propagandei (în favoarea unor minorități zise „discriminate”) și a laicității înțeleasă îngust, secularist, „la granița ateismului”. Există un canon occidental, susține autorul sprijinindu-se pe autoritatea unui Harold Bloom și a lui Gianni Vattimo, însă nu unul universalist-omogenizant, dincolo de transcendență, istoricizat, purtând la vedere toate „sulimanurile” stridente ale corectitudinii politice. Da, literatura occidentală a luat naștere „prin ruptura de cartea unică. De la împărția Cărții s-a trecut la împărția cărților”. Însă această ruptură nu înseamnă o despărțire de „ceea ce s-a numit kenoza Mântuitorului”, de întruparea lui Dumnezeu în om. „În suferința nemărginită și în plenitudinea bucurioasă a lui Iisus se ascunde

întreaga *umanitate* a canonului occidental”, observă Theodor Codreanu ca o descifrare a cunoscutei sintagme a lui Harold Bloom „anxietatea influențelor”. De aici și o concluzie generalizatoare: „scriitorii canonici creează noi Biblii, noi religii naționale, fără ca acestea să fie simțite ca „erezii”, dimpotrivă, restituind universalitatea emanată de divinitate”. A restitui universalitatea emanată de divinitate înseamnă a crea în marginile Adevărului, nu în ale ficțiunii sau, mai exact, în ale purei ficționalității, unul din poncifurile de bază ale postmodernismului, prin care Nicolae Manolescu a ajuns să substituie canonul Eminescu prin canonul *Levantului* cărtărescian ca emanație ultimă (și supremă) a canonului literar românesc. „*Gratuitatea estetică* în canon este ontologică, la antipodul jocului de „cuvinte goale”. Altfel spus, ea este consubstanțială categoriilor *suferinței, profundului și sacrului*, categorii opuse poeticilor postmoderniste ale juisării, jocului și concretului secularizant. E un argument redutabil al criticii ontologice „incorecte”. Când H.-R. Patapievici scrie că „steaua lui Eminescu a apus”, că poetul nostru național a devenit „cadavrul din debara”, el nu improvizează (iresponsabil) pur și simplu, ci urmează cu strictețe logica inflexibilă a corectitudinii politice. Globalismul postmodern (cel economic, în primul rând) se știe, are o tentă pronunțată anglo-saxonă. Ca urmare, orientarea spre spiritualitatea de tip anglo-saxon ar face inactuală opera eminesciană. Astăzi „nu mai interesează dimensiunea profundului în cultură, o categorie „germană” deja abandonată în lume”. Fals, zice cu îndreptățire Theodor Codreanu, „spiritualitatea” la care se referă autorul „Omului recent” nu are nimic cu unul din centrele canonice ale literaturii occidentale (și engleze, în același timp!), cu Shakespeare, „imposibil de rupt de dimensiunea profundului”. H.-R. Patapievici, aici, nu face decât să se alinieze „școlii” distrugătorilor de canon, adeptilor istoricizării lui Shakespeare, resentimentarilor terțului exclus, care neagă dreptul la existență în spațiul canonic occidental a conceptului de canon național (odată cu ideea de „poet național”, pe care o consideră o invenție a naționaliștilor români). Aceștia susțin cu frenezie omogenizarea globalistă a literaturilor prin estetic și istoricizare. Un estetic separat de matricea sa ontologic-arheală, rupt abuziv de *singularități* și o istoricizare totalitar-reducționistă fixată pe problematica „echității” minoritare.

Și, ca o remarcă fundamentală la polemica în jurul lui Eminescu și canonul occidental: „*Postmoderniștii trăiesc cu iluzia ideologizantă că noi îl inventăm pe Shakespeare și pe Eminescu, pe când, în realitate, ei ne inventează pe noi*”. Aproape ca la Fericitul Augustin: „Tu erai, Doamne, în mine și eu eram în afara mea”. Să recunoaștem, dacă ar fi să se pună problema în fața „corecțiilor politici”, și Fericitul, cu această revelație, s-ar arăta un „mistic”, un „incorect” deci, precum „incorect” este canonul creștin, „discriminator” al femeii („corectat” prin gnoza ficționistă a Mariei Magdalena fondatoare a bisericii lui Hristos) dimpreună cu scriitorii canonici naționali pe care se reazemă ideea de canon occidental, declarați inactuali, depășiți, reacționari, xenofobi, misogini etc.

Imaginea lui Eminescu, a celui „inventat” după 1989 de „subțirii” ghiogari deconstructiviști este mereu în prim-planul polemicilor lui Theodor Codreanu. Nimeni

din ei nu a trecut pe lângă poetul național fără a încerca să-i adauge „tușa” personală din catranul înveninat al noii (vechi) ideologii planetare, contribuind, într-o competiție acerbă, la ceea ce „incorectul” polemist a calificat cu un titlu de carte, „a doua sacrificare a lui Eminescu”. Că aruncările de pietre nu au fost un simplu joc „deconstructiv” sau o tentativă de a reîmprospăta și a revitaliza percepția operei eminesciene, precum se pretinde, ci o campanie „resentimentară” pe tot frontul cum s-ar spune, o confirmă virulența atacurilor și a taxărilor antieminesciene, faptul că nici unul dintre cei înregimentați în falanga „corectitudinii politice” nu l-a trecut cu vederea pe poetul de la Ipotești. Ioan Petru Culianu, ca să mergem pe urmele exemplificărilor lui Theodor Codreanu, a avut la adresa poetului, într-o perioadă mai timpurie, cuvinte de laudă (și chiar de apărare contra cerberilor regimului comunist). Dar „de îndată ce a pus mâna pe măciuca ideologică a „corectitudinii”...a descoperit lucruri îngrozitoare despre Eminescu”. El vede „un Eminescu foarte mic, un om grosolan și impulsiv, pasional, libidinos, cu care puțini din nenumărații golani cu care ne-a fost înzestrată națiunea pot încerca să se identifice”. Acest Eminescu care a fost „pândit la orice pas de eroarea totalitarismului și încolțit de patima șovinismului” este „luptătorul delirant împotriva capitalismului și plutocrației”. „Nebulosul poet” propăvăduia „valorile ancestrale, ale românilor și ale beduinilor deopotrivă: ospitalitatea, generozitatea”, iar „în orori i-ar fi concurat pe Dostoevski și pe Nietzsche, mințile bolnave ale Rusiei și ale Germaniei”. „Mintea bolnavă” a poetului „e vinovată de tot ce-a fost mai rău în istoria țării vreme de mai bine de un veac: *antisemitismul, naționalismul, fascismul, legionarismul, comunismul*”. Și, ca o concluzie de-a dreptul diabolică (cel puțin pentru basarabeni): „Gândirea lui Eminescu a fost arma formidabilă de spălare a creierilor de care s-a folosit comunismul”.

Virgil Nemoianu a lansat „teoria secundarului”, promițând, în premisele ei, să reabiliteze noțiunea de „reacționar” discreditată de „progresiștii *sans rivages*” și să o încarce cu un sens pozitiv, substituind „rușinea de a fi reacționar” cu „*geniul de a fi reacționar*, spre binele umanității”. Autorul, observă Theodor Codreanu, „pariază pe un paradox: cu cât ritmul istoriei este mai rapid, cu atât lumea se apropie mai mult de stadiul entropic, al omogenizării în dezvoltare. În acest cadru, cultura, conservatoare și reacționară, are un efect *negentropic*, putând întârzia dezastrul. Aceasta ar fi cea mai înaltă menire a artei, încât epitetul depreciativ reacționar se încarcă brusc cu sensuri pozitive”. Dar, din păcate, întreaga construcție teoretică este minată de germenul ideologiei. „Teoria secundarului are o țintă precisă: de a discredita majoritățile în favoarea minorităților, fiind un tipic simptom de *political correctness*”. Or, Eminescu, după cum bine se cunoaște, a fost întotdeauna de partea „majorității”, de partea poporului român. De aici și imperativul „*despărțirii de Eminescu*” sub motiv că ar fi „reacționar în sensul rău al cuvântului”. Apreciindu-i riscul de a se aventura în descălcirea tainei antitezelor („în ele, constată Theodor Codreanu, zace „diferența ontologică”, marea cruce dintotdeauna a ontologiei”), mai departe nu poate să nu constate, cu obidă, căderea lui Virgil Nemoianu din filosofie

în ideologie prin partizanatul expres față de una din antiteze. Un polemist din categoria miticilor zburdalnici ar fi împușcat mai multe salve (goale) de cuvinte și cu asta ar fi lămurit „teoria secundarului”. Theodor Codreanu, care înțelege „încorectitudinea” în sensul unei înalte probități, recunoscând în persoana filosofului român din America un gânditor de marcă (prins însă în capcana ideologismului), caută să descâlcească până la capăt împletirile sinuoase ale „principalului” și „secundarului” din vitrega istorie a societății românești din ultimele secole. Disocierile și nuanțările sale urmează, cu o acribie remarcabilă, ca și în alte momente de clarificări dificile, același fir călăuzitor al gândirii eminesciene. „Într-adevăr, susține el, Eminescu simboliza arheul românesc, dar din poziția de *marginalizat*, împreună cu poporul român, ignorat și disprețuit de o *pătură minoritară*, numită de poet „pătura superpusă”. (...) Eminescu sesizase o situație cu totul aberantă în societatea românească: națiunea profundă era tratată ca o „minoritate”, batjocorită de o oligarhie care nu-și cunoștea decât măruntele interese de grup”. Concluzia e că avem în față „o foarte încurcată necorelare a antitezelor, pentru care Eminescu a găsit o denumire emblematică: *antiteze monstruoase*”. Și, în fine, urmarea logică: „nu numai majoritățile pot avea tentația eliminării minorităților (cu ample consecințe precum cele din Germania lui Hitler), ci și acestea pot, la rândul-le, mutila majorități. Comunismul a fost o ilustrare a acestui tip de antiteză monstruoasă. O istorie normală înseamnă întotdeauna *echilibrul antitezelor*, iar orice mutilare a uneia dintre ele înseamnă oprimarea vieții. Supremația *principalului* înseamnă *imperialism*, iar supremația secundarului – *dictatură*. Infernul nu e majoritatea, cum crede Virgil Nemoianu, fiindcă *minoritatea* poate fi infernul și invers”. Ca autor al unei cărți despre *transmodernism*, Theodor Codreanu propune și o soluție metodologică în spiritul acestui concept: „Dacă admitem că modernismul a adus supremația majorităților (care e și cutuma democrației), iar postmodernismul pe cea a minorităților, depășirea ambelor forme de oprimare nu poate fi decât transmodernă, căci numai transmodernismul se fundează pe antiteză – pe care o întrevăd ca filosofie a viitorului”. O nouă utopie? Îclinăm să credem că nu, dacă ținem seama de realismul ei ontologic, de echilibrul și puterea integratoare care se degajă din polifonia acestei viziuni edificată cu migală în marginile aceluiași ADEVĂR eminescian al *arheului*.

Atâta doar că deocamdată nu numai Eminescu, dar și tot ce ține într-un mod expres în cultura română de spiritul eminescian este demonizat, laolaltă cu ceea ce a apărut poetul mai tare. Într-o constantă „vecinătate” se află Eliade, Noica, Edgar Papu și, desigur, Paul Goma. Ioan Petru Culianu, amintește Theodor Codreanu, a ajuns într-o lucrare despre șamanism să ignore cu totul bibliografia eliadescă, „instituiind tăcerea asupra memoriei maestrului său”. Iar un mare cărturar, Adrian Marino, coleg de închisoare și de domiciliu forțat cu Goma, dar, după căderea comunismului, părăsind „ideocritica în favoarea ideologiei sub iluzia că-și „împlinește” adevărata vocație” și, în cele din urmă, „eșuând printre ideologii provenind din Noua Stângă Americană, (...) a ajuns să-și repudieze *Hermeneutica lui Mircea Eliade* („O carte pe care, aproape, vreau s-o uit”) și

să refuze, după 1989, reeditarea”. Lui Noica, același *însingurat* printre „neoconservatorii” cu rădăcini troțkiste din Cartierul Primăverii nu-i poate ierta faptul că în interpretarea sa „ființa” devine, pe nesimțite, „ființă națională”. Cât privește discipolii, „șoriceii Păltinișului”(„*Munții Păltinișului s-au scremut și au ieșit niște ridicoli șoriceii!*”, zice Theodor Codreanu), aceștia l-au „afirmat” pe Noica „prin reeditări profitabile”, dar l-au „negat prin ideologie”. Ideologia political correctness, firește, care, arată autorul, are o putere de corupere morală și dezagregare socială deloc neglijabilă. „*Ideologia „canonului” proletcultist era un joc de copii pe lângă „canonul global”!*”

Este unul din puținele momente când în echilibrul și seninătatea polemicilor sale se insinuează tulburarea și, poate, chiar o undă de disperare amară. Nu e de mirare, dacă urmărim, alături de el, atacurile brutale, concentrate asupra axului ontologic românesc, felul cum surogatele ideologice se substituie metodic criteriului fundamental al Adevărului. Textele acestor polemici „incorecte” abundă de exemple. Idei strălucite cad în deriziune ca, de exemplu, ideea lui Noica a „culturii de performanță” și a celor 22 de intelectuali (unul la un milion) antrenați „în vederea realizării unor cercetări de anvergură”, care a eșuat în „lăutărism”, spirit sectar, parvenitism și antiromânism. O altă ciudată inconsecvență ține de năvala *falșilor*, a falșilor disidenți („autocronicii”), a lichelelor erijându-se în rol de profeți ai moralității, a „istoricilor” improvizați, fără o calificare profesională, chemați să facă „istoria comunismului românesc”, a ideologilor de „dreapta”, care, de fapt, mărturisesc în tot ce fac o ideologie agresivă de stânga, a politicienilor jucând în locul rolului de *arbitru* stipulat de Constituție rolul de „*arbitru-jucător*”, toate acestea indicând o contradicție în termeni, „una din invențiile logicii maniheiste, cu atât mai devastatoare pentru politică”. Preținșii „salvatori ai nației” (încă o falsă autosituare!), spune Theodor Codreanu, „sunt întotdeauna la putere, dar dau impresia că se află în opoziție. Țin sub control mass-media, ...formează conștiințe. Dar...având atâta putere... ei dau vina (pentru dezastrele de azi și de ieri) tot pe poporul român, pe „metehnele” sale și pe trecutul lui”. Simptomul este numit „divorțul dintre inteligenția cu pretenții de „elitism” și România profundă”.

Uneori acest simptom capătă o înfățișare de-a dreptul patologică, un aspect de „caz” clinic. Nu e o întâmplare, cel mai mare articol *polemic* al cărții este „Cazul Patapievici”. Nici o exagerare! *Cazul* este anatomizat cu scrupulozitate, pornind cu vrăjeala unui tată făcând închisoare politică și a unei disidențe autocrone, continuând cu o carte penibilă în care își varsă, visceral, „rușinea de a fi român” și terminând cu „avatarul” de la urmă (nu și ultimul, probabil), cel din 2008-2009, de „patriot”, „naționalist” și „vrednic pașoptist”. Partea cea mai extinsă din această biografie colorată se referă la părerile lui H.-R. Patapievici despre români și despre România din *Politice*. Cartea se mulează după *Schimbarea la față a României* de Emil Cioran, cu o deosebire esențială. „Cioran, remarcă Theodor Codreanu, voia o schimbare la față a României, dar nu una „nonromânească”... d-l Patapievici n-a ajuns decât până la *ura de țară*, lăsând *disperarea* exclusiv lui Cioran”.

Nimic nu-i place autorului *Politicelor* la români. Atât de mult urăște el totul aici, încât „incorectul” polemist ajunge să se întrebe cu îndreptățire: „Enigma rămâne următoarea: de ce aceste odrasle ale unor foști kominterniști preferă, totuși, să rămână într-o țară atât de execrabilă?”, dar să presupună și răspunsul, unul foarte aproape de adevăr: „Bănuim că pariază pe devenirea nonromânească a românilor, pe disponibilitatea urii de sine a mutantului moștenit din comunism, pe doctrina dispariției națiunilor”. O rușine continuă că este român îl roade pe H.-R. Patapievici, „ceea ce iarăși poate fi o mistificare”, adaugă în paranteză Theodor Codreanu, cu referință la „român”, desigur, nu la „rușine”. În „sufletul rural-neolitic” al românului el nu găsește nimic bun: „Blândețe, toleranță, spirit receptiv, curaj, patriotism – haida-de! Eu nu am văzut nicăieri așa ceva la „români”. Spațiul mioritic, unduire și moarte, dimensiunea nonromânească a existenței? Acestea sunt formule ale sufletului românesc? Să fim serioși! Există probe foarte concludente care atestă că românul este intolerant, xenofob, violent-și-las, retractil, agitat-și-abulic (termenii legați prin copulă formează o trăsătură unică). Astfel, fiecare din aceste cinci însușiri a fost copios etalată de evenimentele anului de grație 1990, an radiografie pentru puturoșenia abisală a sătului nostru suflet românesc”. Cu ce poți răspunde acestei dezlănțuiri de blamuri și blasfemii? Iată însă că subtilul polemist de la o margine de țară le găsește clenciul, prinde în ele latura de fond, temeiul lor ideologic: „Vajnicul justițiar polemizează ...nu cu bolșevismul, ci cu martirii din pușcărie, cu Mircea Vulcănescu, ...cu Mircea Eliade și cu Lucian Blaga, cu Noica”. Și celelalte acuze la adresa românilor sunt respinse cu o statornică tărie a argumentului, găsind, *corect*, că „viciul de gândire al lui H.R. Patapievici” se află în modul defectuos „de a generaliza cazurile particulare”. „Niciodată nu se cuvine să confundăm accidentalul cu ontologicul”, suntem avertizați, și se constată că la autorul *Politicelor*, de fapt, „primează nu fulgerarea faptelor, ci a esențelor poporului în mijlocul căruia viețuiește. De aceea, critica lui nu seamănă cu a lui Cioran, ci cu a lui I. Ludo, din revista *Răspântia*, din anul 1947, când ataca nimicitor România, pe Rebreanu și Iorga, identificându-i cu „cretinologia” românească și pregătind, astfel, terenul pentru instaurarea bolșevismului răzbunător. Adică pentru o devenire nonromânească a omului român”. Dincolo de o genealogie ideologică, ușor recognoscibilă, ar mai fi și niște complexe freudiste, foarte interesante prin perspectivele ce le deschid asupra unor personalități *sfâșiate* din spațiul românesc: „H.-R. Patapievici pare a fi o tipică personalitate dedublată. Am arătat acest fenomen la indivizii români puși de istorie să slujească la doi arhei etnici. (...) Sfâșierea drușiană se exercită între centrul imperial – Moscova, unde și locuiește, și rădăcinile sale de român moldovean. Struțo-cămila acestui tip de sfâșiere etnică este teoria moldovenismului, ca hibrid între românism și slavism, dar opus radical, doctrinar vorbind, celui dintâi”. Sunt personalități „cărora li se încearcă întreruperea legăturilor cu arheitatea lor etnică. Mutanții rezultați își apără cu o mână arheitatea, dar și-o nimicesc cu cealaltă. (...) Format în mediu românesc, H.-R. Patapievici are, simultan, tendințe centrifuge care-l îndeamnă cu o mână să-și

apere bruma de românită, iar cu cealaltă s-o neantizeze”. Rămâne să domine, totuși, patosul distructiv, furia demolării, ura clocotitoare. România este un „infiniit lupanar de lumpeni” cu o etnogeneză de rușine (urina daco-romano-slavă). Aici, „oriunde te uiți vezi fețe patibulare, cu ochi mohorâți, maxilare încrâncenate, fețe urâte, guri vulgare, trăsături rudimentare, o vorbire agramată și bolovănoasă (...) Un neam flecar și lipsit de Dumnezeu, nerăvniitor în sfințenie și agramat în grandoare, ahtiat de mărirea calpe și înjosit de vanități pe care, sclavi și servili, nu le-am putut legitima decât prin atentat, ultraj și minciună. Un astfel de popor urgisit nu prin soartă, ci prin mediocritatea sa, ce semn mai poate aștepta decât semnul infamant al lui Iuda, ca diferență specifică, și semnul unanim al lui Iona, ca gen proxim? (...) Ce este aceea „românul” este o chestiune mai degrabă tenebroasă. Ea nu poate fi rezolvată elegant, pentru că problema însăși este dizgrațioasă”. În acest moment fulminant al „deconstrucției” „chestiunii” *românului* (devenit printr-o substituție gramaticală echivocă „aceea”), intervine Theodor Codreanu cu o constatare. „Patapievici este doar un Neceaeu în delir „spiritual”, cum se recunoaște. El, personal, nefiind capabil de violență, rămâne să-i îndemne pe alții la asemenea terapie contra neamului românesc: „Numai violența, numai sângele mai pot trezi acest popor de grobieni din enorma-i nesimțire. Mă simt personal jignit de prostia bășcălăioasă, de acreala invidioasă, de stridența Țoapă a acestei populații ignare. (...) Privit la raze X, trupul poporului român abia dacă este o umbră: el nu are cheag, radiografia plaiului mioritic este ca a fecalei: o umbră fără schelet, o inimă ca un cur, fără șira spinării”. Citesc și parcă văd, dincoace de Prut, dublura lui H.R. Patapievici, clona aceleiași ideologii a haosului, împătimitul de teorii anarhiste (cu faimosul corolar autohton – „teoria moldovenismului”), eminența cenușie a Partidului Comuniștilor de la Chișinău, Mark Tkaciuk. Aceeași ură și același dispreț suveran regăsesc la amândoi, laolaltă cu aceeași râvnă de a se ține strâns de buca puterii. Din oportunism, dar și din știința că puterea asociată cu haosul este o mare prăpastie pretutindeni unde se confirmă o consistență ontologică. De aceea, cred, Theodor Codreanu are perfectă dreptate când îl corectează pe Sorin Adam Matei. Aceștia nu se pot numi „boieri ai minții”! Poate mai „corect” – „boieri ai smintirii națiunii”. E ceea ce a înțeles și Paul Goma în *Jurnale*. Aceeași îndoială asupra „aleșilor” se resimte și în paginile cărții lui Adrian Marino *Viața unui om singur*. De reținut un detaliu oarecum pica, dar revelator. La unul din părinții „noi stângi” culturale franceze, Roland Barthes, marele cârturar român „a fost surprins să descopere că nu cunoștea nici o limbă străină, că era plat, formalist, snob, frivol, intolerant cu Benedetto Croce, profesând ierarhii rigide, subiective, într-un cuvânt, un „terorism” cultural incompatibil cu geniul Occidentului”. Se pare că e un portret tipic al unui „corect”. Acesta nu va accepta niciodată adevărul unei maxime a lui René Girard, reproducă și comentată de Theodor Codreanu în ultima secțiune a *Polemicilor* sale: „Omul nu este niciodată victima lui Dumnezeu, Dumnezeu este totdeauna victima omului”. E ceea ce spune și Părintele Savatie Baștovoi cu un titlu recent de carte: *Diavolul este corect politic*.

IOAN DERȘIDAN
Facultatea de Litere din Oradea

TEZA DE DOCTORAT A LUI
HORIA PETRA-PETRESCU
DESPRE ION LUCA CARAGIALE
(LEIPZIG, 1910)

Abstract

Twenty-five years after Titu Maiorescu and Constantin Dobrogeanu-Gherea, Horia Petra-Petrescu widely and informdly opens the series of university studies dedicated to Ion Luca Caragiale, the writer who was highly appreciated at the beginning of the 20th century (în 1910), as one of "the prominent representatives of modern Romanian literature". Nowadays (2011), after a hundred years, Horia Petra-Petrescu's doctoral thesis is an example of resistance and reception of university criticism.

Keywords: university criticism, doctoral thesis, Ion Luca Caragiale.

La douăzeci și cinci de ani după Titu Maiorescu și Constantin Dobrogeanu-Gherea, Horia Petra-Petrescu deschide larg și documentat seria exegezelor universitare consacrate lui Ion Luca Caragiale, apreciat, la începutul secolului al XX-lea (în 1910), ca unul dintre „reprezentanții de seamă ai literaturii române moderne”. Astăzi (2011), după o sută de ani, teza de doctorat a lui Horia Petra-Petrescu reprezintă un exemplu de rezistență și receptare a criticii universitare.

Horia Petra-Petrescu (1884-1962) este una dintre personalitățile cunoscute ale Astreii în prima jumătate a secolului al XX-lea. Secretar literar al Asociațiunii (1923-1940) și bibliotecar al acesteia (1929-1940), Horia Petra-Petrescu a coordonat colecția de cărți și calendare a Bibliotecii populare a Asociațiunii (1920-1947), a făcut parte din conducerea revistei *Transilvania* (1923-1934), a Societății pentru Fond de Teatru Român (1912-1914) și a colaborat, cu articole, foiletoane și editoriale, la numeroase periodice. Subiectele culturale și politice abordate sunt cele ale realităților românești ale secolului al XX-lea, cu *teze* desprinse din tradiția transilvăneană.

Asemenea altor familii transilvănene, familia Petra – Petrescu (tatăl, Nicolae Petra – Petrescu și fiul, Horia) se pune necondiționat, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, în slujba idealului național și cultural. De aceea în cercul

celor apropiați lor intră, cu intensitățile epocii și încărcătura legăturilor bazate pe afinități, principii și credințe, Iosif Blaga, Vasile Goldiș, Andrei Bârseanu, Ion Pop Reteganul, Iosif Vulcan, Ioan Micu Moldovan, Ion Luca Caragiale, Octavian Goga, Ciprian Porumbescu, Ion Agârbiceanu, Paul Zarifopol, Oct. C. Tăslăuanu, Ioan Lupaș, Pericle Papahagi, Sextil Pușcariu, Al. Ciura, A.P. Bănuț etc. Ideea dreptății, prețuirea nației și a celor care luptă pentru înălțarea ei, conștiința valorii și a răspunderii îl caracterizează pe Horia Petra-Petrescu în seria amintită. Din încercările vieții sale au făcut parte boala, războiul, sacrificiul și restriștea – de la flacăra idealului înspre anii reci ai vârstei, bolii, singurătății și (uneori) ai istoriei.

Personalitate remarcabilă a culturii române din perioada Marii Uniri din 1918, Horia Petra-Petrescu a scris poezii, proză și piese de teatru („unele pe nedrept uitate”, scrie Georgeta Ene, în *Caragiale la Berlin*, București, Editura Edinter, 1992), a tipărit numeroase foiletoane și articole politice și a purtat o corespondență intensă cu nume importante ale culturii române și europene. Afirmând ideea Europei libere, el prezintă adesea cultura și spiritualitatea cehă (*Ceva despre Cehoslovacia*, conferință ținută la Sibiu, în 1923).

Temeinic și riguros în manifestările sale publice, Horia Petra-Petrescu și-a pregătit doctoratul în timp îndelungat (noiembrie 1906-noiembrie 1910), documentându-se și având o legătură strânsă cu I. L. Caragiale și Gustav Weigand. În epocă era apreciat ca un foarte bun cunoscător al operei caragialiene și al teatrului european. Până la definitivarea tezei a publicat mai multe articole și studii despre I. L. Caragiale. A intervenit în apărarea lui I. L. Caragiale în discuțiile și polemica privitoare la plagiat și originalitate. Cunoscător din interior al teatrului, în teza de doctorat dezbate numeroase aspecte de „tehnică” și face numeroase trimiteri la autori contemporani, români și străini. Astăzi, la aproape o sută de ani de la susținerea acestei teze de doctorat despre I. L. Caragiale, în fața lui Gustav Weigand, îmi pare important de subliniat faptul că autorul ei, Horia Petra-Petrescu, bun cunoscător al operei caragialiene, evidențiază importanța tematicii sociale a acesteia și a utilizării unor jargoane și argouri, pentru a caracteriza periferia culturală, sufletească și de mentalitate. Tranziția românească (aparținând eternului uman) va fi aproximată de către Eugen Ionescu pornind de la perspectiva lingvistică și viziunea tragi-comică și abisală a lui I. L. Caragiale. Piese de teatru ale lui Caragiale, scrie Horia Petra-Petrescu, au rămas „miezul tare al literaturii române”. Scriitorul este prezentat trăind „în vâltoarea luptelor politico-sociale ale epocii”. De fapt clasificarea operei cuprinde 1. scrieri satirico-umoristice, 2. nuvelele și dramele serioase și 3. scrierile politice. Opera este prezentată într-o legătură strânsă cu istoria României, iar în descrierea și interpretarea acestora autorul folosește adesea rezumatele și analiza didactică și științifică. Astăzi informațiile tipărite în legătură cu istoria literaturii dramatice românești înainte de I. L. Caragiale și ariile comparațiilor și analizelor sunt mai bogate decât în momentul elaborării tezei.

În teza de doctorat a lui Horia Petra-Petrescu există numeroase aprecieri care pot fi reluate. Astfel, autorul constată că opera lui I. L. Caragiale reflectă procesul de „dezvoltare spirituală a poporului nostru”, iar diferențierea scriitorilor modifică istoria literaturii române. „Produs specific al scriitorilor”, literatura poartă „marca timpului în care a fost creată și a culturii naționale specifice aceluia timp”, scrie Horia Petra-Petrescu, după *Psihologia popoarelor* de W. Wundt. Ideea o vom regăsi în situarea operei lui Caragiale de către E. Lovinescu (în resorturile și „spasmul ambulatoriu” din spatele cadranelui de ceasornic, în disocierile satirice din „epoca de tranziție” și, mai ales, în reprezentativitatea eroilor caragialieni „numai pentru o epocă mărginită”). Dar discuția despre *timpul* literaturii de moravuri și despre „sensibilitățile epocii” de receptare este actuală. Ca și „fizionomia epocii” văzută prin creație și prin creator. Cu o grilă asemănătoare celei lovinesciene, în ceea ce privește receptarea lui I. L. Caragiale, aplicată „nemțește”, aproape didactic, Horia Petra-Petrescu reține în primul rând argumentele privind valoarea și originalitatea operei. Deseori avem impresia, arată doctorandul, că I.L. Caragiale a scris „comedie de dragul comediei”.

„Unul dintre cei mai buni nuveliști și dramaturgi ai românilor, Ion Luca Caragiale este și unul dintre cei mai buni stilști”, scrie Horia Petra-Petrescu. Redarea acestui stil este dificilă, deoarece își are rădăcinile „într-un mediu social a cărui vorbire se îndepărtează adesea de cea a societății cultivate” („einer der besten Stilisten”). Este ca și cum ai trata despre „argoul suburbiilor Parisului, așa cum apare el în opera unui scriitor francez (la Maupassant sau Coppée de exemplu)”. Literar, mahalaua este, prin I. L. Caragiale, o descoperire, un nou continent. Tranziția românească i-a livrat scriitorului genial un tip literar și o multitudine de subiecte. „Pana măiastră” a lui I. L. Caragiale va descrie acești „oameni semieducați luați de curentul renașterii naționale”. Fatalitatea unei comedii este „faptul că se șterge curând”, scrie, în concluzie, Horia Petra-Petrescu. Confruntarea atitudinilor, moravurilor și a limbajului operei cu timpul, spiritul critic și conștiința literară a actualității o avea în vedere, în acest caz, reamintim, E. Lovinescu.

În *concluziile* tezei, alături de sublinierile privind importanța lui I. L. Caragiale în literatura română modernă, valoarea „schițelor culturale diverse din România” („Kulturelle Skizzen”) și a tipurilor specifice ale capitalei (mahalagiii capitalei), Horia Petra-Petrescu arată că aceste comedii „nu au o valoare perenă”, ceea ce ne reamintește de caracterizarea creației caragialiene de către E. Lovinescu. Simplificarea psihologică, absența ideologiei și a conflictului sufletesc arată că „lumea lui Caragiale nu e departe de lumea gorilelor” (E. Lovinescu). La antipod se află aspectele idilice și vesele, evidențiate de Mihai Ralea și mila creștină, înregistrată peste cincizeci de ani de N. Steinhardt, în *Secretul „Scrișorii pierdute”*. Comediile de moravuri sunt fixate asupra unei epoci de tranziție – de la bunul plac oriental la arbitrariu, simplificare, schemă a periferiei și a prezentului, de la conservatorism la progres, de la ființă la mască și de la stagnare la un puls nou.

Aspectele comice ale societății românești au fost satirizate înaintea lui I. L. Caragiale de către Vasile Alecsandri. Spiritul satiric, zeflemeaua, sarcasmul și criticismul caragialian pornesc din scepticism și mizantropie și din proiectul scriitorului privind autenticitatea și eternul uman. Caracterul documentar al operei caragialiene provine din urmărirea prezentului, a actualității. Teatrul de satiră socială se bazează pe observația pătrunzătoare a dramaturgului, pe spiritul său critic („spiritul aspru de observație”, va scrie Horia Petra-Petrescu). „Caragiale a avut darul suveran de a crea oameni”, dând eroilor săi „actele stării civile” (E. Lovinescu). Horia Petra-Petrescu aparține unei generații preocupate identitar de „cadrele” vieții noastre sociale și istorice și de procesul formării civilizației moderne. El este adeptul creșterii *naturale*, organice, al evoluției și inițiativelor propagate (promovate), din care se selectează binele, inițiativa specifică (tendința), originalitatea și valoarea. Determinismul metodei naturale caragialiene este vizibil în momente, comedii, nuvele, dramă și în povești și arată rolul mediului și al societății în influențarea creației și creatorului.

Citarea, în primele pagini ale tezei, a lui W. Wundt, autorul cărții *Völkerpsychologie*, în zece volume, nu este întâmplătoare. Acesta, cu renume, coordonase, în 1893, la Leipzig, doctoratele lui Eduard Gruber și Constantin Rădulescu-Motru. Viitorul autor al *Personalismului energetic* și al *Psihologiei poporului român* era, se știe, un prieten apropiat al lui I. L. Caragiale. Lui îi datorăm și micromonografia despre *Friedrich Nietzsche*, a cărei tipărire a fost sprijinită de I. L. Caragiale. C. Rădulescu-Motru este citat, de altfel, în teză, cu o afirmație importantă privind „judecata morală” a contemporanilor. Pe de altă parte, noi înșine putem adăuga la argumentele privind meteorologicul caragialian (din volumul *Nordul caragialian*) pe acela că personalitatea prelungește „activitatea energetică a naturii” (Constantin Rădulescu-Motru). Cu asemenea aprecieri privind *completarea* naturii de către om nu ne miră constatarea doctorandului că romanticii germani și naturaliștii francezi constituie mediul favorabil în care se înscriu nuvelele grave ale lui I. L. Caragiale. „Simt enorm și văd monstruos. Nu mai pot privi, dar tot ascult” (1890) este astfel un enunț modern, la confluența romantismului cu naturalismul și simbolismul. Îi corespunde, la nivelul enunțului și al simțurilor, al „supranaturalismului”, baudelairianul „Les parfums, les couleurs et les sons se répondent” (1857 – „Parfum, culoare, sunet se-ngână și-și răspund” – *Correspondances / Corespunderi*, Traducere Al. Philippide). „Codri de simboluri” („des forêts de symboles”) și „tulburi cuvinte” („de confuses paroles”) explică, în spiritul timpului, misterele vieții și acuitatea simțurilor. I. L. Caragiale le aplică / particularizează prin cazuri și *variațiuni*. Preocupat de mistere și feerii, I. L. Caragiale se situează în perspectiva naturalismului, a prezentării cazurilor și vieții organice, a tipurilor și excepțiilor. Pe de altă parte rezultă clar documentarea lui Horia Petra-Petrescu pentru definitivarea tezei și suportul teoretic și aplicativ al acestuia pentru prezentarea mediului social al creației caragialiene și a perspectivei istorice asupra *schităilor culturale* și *satirei sociale*, a vieții poporului,

a unor tipuri urbane și rurale, a cauzelor scepticismului lui Caragiale și a orizontului de așteptare a publicului.

Apropierea lui Horia Petra-Petrescu de cultura germană este vizibilă și în „introducerea și explicările” la *Wilhelm Tell*, drama istorică a lui Fr. Schiller (scrisă în 1804), tradusă „în întregime” („diamant prețios”) de Șt. O. Iosif și publicată la Brașov, în 1913, cu remunerare din partea Societății pentru Fond de Teatru. Un episod al dramei a fost reprezentat în 1859 de unchiul lui I. L. Caragiale, Costache Caragiale. Între cuvintele explicate la finalul cărții tipărite se află armură, blazoane, burg, doina, escortă, gotic, herold, hrisoave, iarmaroc, Lacul celor patru Cantoane, oastea casei, Riga, turnir, Tell, vasal etc.

Un interesant text poetic este *Faust și aviatorul* (Sibiu, 1921), dedicat *părinților*, în care Faust este confruntat aieva cu „zborul”, „escadrila” și „nacela”. Muritorul a rupt pecetea: „Înflăcărate raze de lumină”/„m-au smuls din mâna ta”/... „sferele cerești m-au izbăvit”. Elanuri macedonskiene distingem în elogiul „electricității” și răzvrătirii, în nebunia vitezei și fantazarea romantică, solitară, spre „steaua polară”.

În Biblioteca populară a Asociațiunii apar, în 1933, *amintirile din copilărie Odinioară și acum* de Ioan Pop-Reteganul, cu o prefață de Horia Petra-Petrescu. Scriitorul („dascăl al poporului”) este prezentat ca un „mucenic al scrisului românesc”, într-o vreme în care alții aruncă pe „răbduria” hârtie „parascoveniile lor, pline de murdărie și de venin”. Cărțile sale sunt „nutremânt sufletesc” și de aceea le va retipări în colecția Bibliotecii Asociațiunii, alături de lucrări ale lui Ioan Slavici, Ion Agârbiceanu, Ion Creangă, Costache Negruzzi și de traduceri din literatura germană, rusă, cehă și italiană (Cf. Georgeta Antonescu, *Horia Petra-Petrescu*, în *Dicționarul scriitorilor români, III, M – Q*, coordonare și revizie științifică Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu, București, Editura Albatros, 2001, p. 689-691; *Publiciști ardeleni către Horia Petra-Petrescu*, vol. I,II,III, de Elena Dunăreanu, Biblioteca „Astra” Sibiu, 1976, 1977, 1979; Mircea Popa, *Un prieten transilvănean al lui Caragiale: Horia Petra-Petrescu*, în *Adevărul literar și artistic*, an XI (2002), nr. 610, 26 martie, p. 13).

Mișcarea teatrală și viața intelectuală, publicul și instituțiile statului stau în atenția tânărului doctor (în Caragiale și în teatru), animator al Societății pentru fond de teatru român, al unui teatru misionar și susținător al justiției sociale. Articole, conferințe și broșuri precum *Publicul nostru și teatrul* (Arad, 1911), *Este mișcarea noastră teatrală un lux?* (Brașov, 1912), *Mișcarea noastră teatrală și sbuciumul sufletesc al intelectualilor de la noi* (Brașov, 1913), *Viața intelectuală românească în orașele din Ardeal, cum este și cum ar trebui să fie* (Brașov, 1914) scrutează orizonturi largi, evaluează contexte europene, sociale și naționale, disociază între partea spectaculoasă a teatrului, partea sufletului și a minții. Căci arta dramatică se poate produce „în natură”, „pe un tăpșan de verdeață”, în „culisele naturii”, în atmosfera unui salon („Kammerspiele”), ori într-o sală de spectacol.

Horia Petra-Petrescu prezintă numeroase statistici comparative privind impulsivitatea mișcării teatrale și întreținerea localurilor de teatru la noi și în alte țări (Franța, Germania, Anglia, Austria, Spania, Rusia, Elveția, Suedia etc.). Pledoaria pentru reprezentațiile teatrale sătești și pentru repertoriul îngrijit este reluată. Spiritul de răspundere și de sacrificiu, valoarea trupei teatrale și calitatea repertoriului (a producției literare) pot influența publicul și răspândirea culturii în popor. În spiritul ideilor maioreștiene și lovinesciene, Horia Petra-Petrescu este convins că „exemplele bune ale altor națiuni au putut fi folosite de națiuni mai puțin dezvoltate culturalmente”. El cheamă instituțiile statului la „bara justiției”, a sprijinului și a colaborării, a solidarității (de la reviste pentru copii, la donații de cărți, la expoziții și muzee, la bibliotecile publice, la climatul muncii din satele și orașele noastre). „Pavăza neamului”, „misiune culturală”, entuziasm și solidaritate sunt noțiuni care apar în asemenea lucrări, în spiritul programului Astrei, ca argumente și nuclee ale convingerilor și pledoariilor sale.

Comitetul Asociațiunii recomandă pentru repertoriul teatral și piesa „poporală”, în trei acte, a lui Horia Petra-Petrescu, *Gogu* (1922) și proza *Dacă dai de-un om de-al tău* (1923; „pentru cei ce au îndrăgit meseriile și fac propagandă pentru ele”). Se fac cunoscute totodată societățile meseriașilor și reuniunile lor. O localizare după Georges Courteline (*Învîngeri strălucite*) apare în 1913 în Biblioteca teatrală a Societății pentru Fond de Teatru. Alte traduceri și adaptări sunt făcute după Tolstoi și Turgheniev, M. Gorki, I. Volkelt, L. Holberg și P. Rosegger.

Într-o carte poștală ilustrată către Nicolae Petra-Petrescu, din 11 noiembrie 1910, de la Lipsca, Ion Luca Caragiale îi transmite acestuia „călduroase salutări”, cu „dragoste frățască”. Se afla alături de „bravul dumneavoastră fiu și tânărul meu amic Horia (Doktor)”, de Paul Zarifopol și de Panait Cerna. Prilejul: sărbătorirea doctoratului lui Horia Petra-Petrescu, obținut la Universitatea din Leipzig, sub conducerea lui Gustav Weigand, cu teza *Jon Luca Caragiales Leben und Werke. Inauguraldissertation zur Erlangung der Doctorwürde*. Teza va fi publicată în 1911, la Leipzig, datorită lui Gustav Weigand, în *Anuarul Institutului* și în extras. Ediția din 2004 (Horia Petra-Petrescu, *I. L. Caragiale, Viața și opera/Leben und Werke*, Ediție de Ioan Derșidan și Rudolf Windisch, Prefață de Ioan Derșidan, Postfață de Klaus Bochmann, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2004) prezintă pentru prima dată la noi textul german al tezei de doctorat a lui Horia Petra-Petrescu și traducerea lui în limba română. Traducerea a fost realizată în 2004 de un grup de cadre didactice de la Facultatea de Litere din Oradea.

Sunt mai multe indicii care îndreptățesc afirmația că înainte de a-și da doctoratul la Gustav Weigand, Horia Petra-Petrescu a trebuit să treacă cu bine, în timp, probele de foc caragialiene. Căci dramaturgul era nordic și meteorologic și înainte să deschidă/închidă ușa și să recomande purtarea anumitor „ghete” verifica mult temperatura, barometrul, presa, „mersul preludiului etern”, căutătura și manierele. Putem aprecia că Horia Petra-Petrescu s-a bucurat de sprijinul scriitorului. Cu asemenea premise literare,

climatică și afective, Horia Petra – Petrescu scrie o teză documentată și echilibrată, didactică, după rigorile genului – oricum aparte, datorită operei lui I. L. Caragiale, interesului lui Gustav Weigand pentru cultura română și perspectivei interpretative (universitare), monografice și sociale, explicând creația, autorul și epoca sa.

Este de imaginat și de argumentat registrul divers al atitudinilor și încercărilor lui I. L. Caragiale în această perioadă, dacă arătăm, de exemplu, că Horia Petra-Petrescu avea o vârstă apropiată de cea a lui Mateiu, fiul dramaturgului, care, după cum rezultă din *Scrisorile către N. A. Boicescu*, exersa acum *carnavalescul* (Cf. Ioan Derșidan, *Mateiu I. Caragiale – carnavalescul și liturgicul operei*, București, Editura Minerva, 1997; în funcția flăcării din operă identificăm focul roșu caragialian, organic, lumina paternă și focul albastru, matein, strălucitor și ascensional) sau dacă urmărim chemările artistice și cele lumești și motivațiile sociale, politice și etnice ale scriitorului desțărât, așa cum apar ele în creație și din documentele de însoțire a literaturii. Georgeta Ene propune *Învățăturile lui Caragiale către... ful său*, o interesantă grilă caragialiană și paralelă *filială*. Întâlnirile lui I. L. Caragiale cu Gustav Weigand, Paul Zarifopol, Panait Cerna și Horia Petra-Petrescu tind la o comuniune de spirit și de atitudine, la un climat eufemizant, la un cerc de aleși.

Savantul Gustav Weigand era un foarte bun cunoscător al culturii și al limbii române și un prieten al românilor. El își definitivase monumentalul *Atlas lingvistic al teritoriului daco-roman* (însoțit de zeci de hărți lingvistice) și publicase numeroase alte monografii și lucrări separate despre subdialectele și graiurile din Banat, din Muntenia și Dobrogea, din Oltenia, Serbia și Bulgaria, din Bucovina și Basarabia, de pe Criș și Mureș, de pe Someș și Tisa. Acest atlas, editat în 1909, va constitui un punct de pornire (reluare), după patruzeci de ani, de către Muzeul Limbii Române din Cluj, pentru *Atlasul Lingvistic Român*, prin Sextil Pușcariu și colectivul coordonat de el. Pentru activitățile didactice și științifice din seminar, savantul german a tradus din scriitorii români. Astfel, a tradus, a editat și comentat *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă și a elaborat o *Gramatică practică a limbii române* și numeroase aplicații de sintaxă pe texte populare românești. Asemenea manuale au fost scrise și pentru limbile bulgară și albaneză. Studiul acestor limbi naturale, vii, are la dialectologul Weigand o perspectivă teoretică și practică.

Institutul pentru limba română din Leipzig, întemeiat cu ajutorul Guvernului român (unul dintre artizanii subvenției anuale a fost Take Ionescu), a fost condus, din 1893, de Gustav Weigand. Profesorul *extraordinar* Gustav Weigand a predat aici filologie română, balcanică și etnografie – raportul balcanic al limbilor sud-europene preocupându-l constant. El cunoștea perfect limbile balcanice din punct de vedere lingvistic, elaborând manuale și gramatici ale acestora, cuprinzând cunoștințe de bază și propunând o metodă de lucru/învățare. Gustav Weigand ne-a cuprins uneori prea strâns între balcanici, așa cum a legat limba română de limbile balcanice. Prezentând opera caragialiană într-un interval al tranziției românești, Horia Petra-Petrescu deplasează accentul de la geografie la istorie, insistând asupra noutății, originalității și valorii acestei creații (Cf. și Klaus Heitmann,

Oglinzi paralele. Studii de imagologie româno-germană, Traducere și postfață de Florin Manolescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996).

G. Weigand apare de mai multe ori în corespondența lui I. L. Caragiale. Astfel, în 1904, dramaturgul îi scrie lui Paul Zarifopol să-i remită „cărțile ce i-am promis”, să-i spună „multă sănătate” și că dorește mult „să-l revăz”. Alteori este vorba de iarmarocul de la Lipsca sau de o cazare la familia Weigand („poate că să aibă dumnealor loc, să ne primească în gazdă pentru două-trei zile”) etc. Perioada nemțească / berlineză a lui I. L. Caragiale cuprinde peste douăzeci de prezențe intense la Leipzig, mai lungi sau mai scurte, de obicei prin Paul Zarifopol. În seria *Rapoartelor anuale* ale Institutului pentru limba română, coordonată de G. Weigand, a apărut, în 1911, teza de doctorat a lui Horia Petra-Petrescu. Prin Gustav Weigand, la Universitatea din Leipzig limba și cultura română au stat în centrul cercetării și învățământului.

Drumul era deschis. *Fama Lipschii pentru Dația* (1827), prima gazetă editată în limba română, este un reper al acestui interes pentru viața socială și intelectuală a poporului. Negustorii lipscani și urmașii lor cutreierau nu doar Brașovul, Sibiu, Bucureștii, Focșanii, Oradea, Suceava și Cernăuții, ci și imaginarul multor români. Jupânul Dămian, eroul lui Mihail Sadoveanu, ne asigură că la nemți „învățătura e la mare cinste”. La Lipsca a fost de-a lungul timpului la studiu „o procesiune întregă de români”, o colonie adevărată: Sextil Pușcariu, Simion Mehedinii, I. A. Rădulescu-Pogoneanu, Paul Zarifopol, Nicolae Iorga, Ștefania Dobrogeanu-Gherea, Ionel Borcia, Ioan Scurtu, Sterie Stînghie, Ioan Papp, I. Săvescu, Eduard Gruber, Theodor Capidan, C. Rădulescu-Motru, Virgil Madgearu, Panait Cerna, Horia Petra-Petrescu și alții. Este un *program* cultural (și politic), cum puține (mai) sunt în afară pentru români.

Ion Scurtu a susținut la Lipsca (în 1903) teza de doctorat despre viața și scrierile în proză ale lui Mihai Eminescu. Contribuția este apreciată de către Horia Petra-Petrescu. Altă teză, despre influența pesimismului schopenhauerian asupra concepției despre lume a lui Mihai Eminescu, aparține lui I. Pătrășcoiu (1905). Chiar Horia Petra-Petrescu a scris, se știe, în perioada interbelică, despre viața și opera lui Mihai Eminescu, prietenia cu I. L. Caragiale și colaborarea celor doi la *Timpu*, mediul familial al poetului, influența creației populare asupra poeziei, despre postume, repertoriu teatral, etică și opinii politice, receptare și valorificare a creației.

Corespondența lui Ion Luca Caragiale cu Horia Petra-Petrescu și cu Nicolae Petra-Petrescu arată legăturile strânse dintre aceștia și preocuparea îndelungată a doctorului Horia Petra-Petrescu de creația caragialiană. Astfel, unele scrisori ale dramaturgului, răspunsuri la întrebările de biografie artistică și literară și la dovezile de afecțiune ale familiei Petra-Petrescu, constituie mărturisiri de scriitor, de „meseriaș” (cum scrie Ion Luca Caragiale), entuziaște participări la unele numere de sărbători ori aniversare ale *Tribunei*, proiecte literare, propuneri de șezătoare literară, de întâlniri în doi, în trei (cu Paul Zarifopol), în patru (și cu Panait Cerna) și mai mulți, informații,

invitații, sfaturi, cereri, felicitări, bucurii, forme ale prieteniei și interesului pentru cei apropiați.

Este de subliniat afirmația lui Horia Petra-Petrescu privitoare la drama *Năpasta* a lui I. L. Caragiale, mai apreciată în Transilvania decât teatrul comic al scriitorului. Capitolul din teza de doctorat consacrat acestei drame are un registru grav, uneori patetic. Reamintim și faptul că autorul a debutat ca traducător al unei tragedii, *Roma învinsă*, de Al. Parodi. Această componentă *nordică*, gravă și neliniștitoare, a creației caragialiene, a fost semnalată devreme de exegeți, dar nu a avut întotdeauna fundamentarea și coerența lămuritoare necesară. Receptarea actuală a creației caragialiene asociază nordul cu meteorologia și perspectiva argotică și eufemistică asupra eroilor. Unele din părerile lui Horia Petra-Petrescu privitoare la „drama românească” se apropie de cele ale lui Mihai Eminescu din articolul *Repertoriul nostru teatral* și cu unele idei ale tratatului lui M. T. Röscher, *Arta reprezentării dramatice*, tradus de poet. „Averea noastră dramatică” a fost evaluată între primii de Mihai Eminescu, pornind de la adevăr și fond, de la situațiile dramatice, caractere și limbă. Ne aflăm încă în perioada luptelor pentru teatru, a consolidării Societății pentru Fond de Teatru, a opțiunilor tematice, sociale, istorice și politice și a căutărilor fecunde, a dezbaterilor aprinse privitoare la teatru, limbă, reviste, forme și fond, tradiție și conștiință națională, în care asemenea inițiative și acțiuni culturale precum cele ale lui Horia Petra-Petrescu, ale tribuniștilor și astriștilor au un rol stimulat, formator și sistematizator.

Investigând perioada vieneză și berlineză a lui Mihai Eminescu (1869-1872 și 1872-1874), cu treizeci de ani înaintea exilului caragialian (1904-1912), exegeza specializată evidențiază mediul nemțesc prielnic etnopsihologiei, dezbaterilor și preocupărilor privind psihologia popoarelor, organizarea socială, psihologia experimentală și descrierea experiențelor interioare. Formele și fondul urmărite de Titu Maiorescu (*În contra direcției de astăzi în cultura română* și *Contra Școalei Bărnuțiu*) și „importul necritic de instituții străine”, nămolul de „forme și reforme nesăbuite” stau în atenția lui Mihai Eminescu și Ion Luca Caragiale. Această perioadă contribuie la orientarea poetului spre cultura și civilizația germană, filosofie, economie politică și drept, spre egiptologie și istoria națională (Cf. Eugen Simion, *Prefață* la ediția Eminescu, *Opere*, vol. VI, București, Editura Academiei Române și Univers Enciclopedic, 2003 și Ilina Gregori, *Studii literare*, cap. *Eminescu la Berlin*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2002). Comparativ, specificul nemțesc, Orientul, cultura și viața politică și socială românească stau în atenția lui Ion Luca Caragiale în perioada berlineză. Tenta eufemizantă este vizibilă în creația literară și în documentele care o însoțesc (corespondență). Rolul „catalitic” al culturii germane și influența lui Gustav Weigand (la Leipzig) sunt vizibile la Horia Petra-Petrescu, a cărui teză despre I. L. Caragiale pune accent pe tranziția românească, pe cronică și spectacolul ei. Eminescu citează surse nemțești

privind psihologia popoarelor, pentru ideile acestora referitoare la activitatea spirituală și facultățile sufletești, la istorie, sociologie și politică. Însemnările lui Eminescu despre *filosofia inconștientului* a lui Eduard von Hartmann și despre *cosmogonia indiană*, după Martin Haug, arată interesul pentru psihologia percepțiilor și legăturile dintre om și lume, dintre inconștient și spiritul conștient, dintre lumea fizică (organică, senzorială), sufletească și idealitate, dintre sociogonie, cosmogonie și antropogonie. O particularizare a acestor asimilări și idei ale veacului la cei doi clasici am identificat-o prin *catilinarii* eminescieni și *temperatorii* caragialieni (Vezi volumele *Catilinari și temperatorii. Eminescu și Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2010, *Nordul caragialian*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2003, p. 134-143 și *Monologul dramatic eminescian*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 140-142). Horia Petra-Petrescu este documentat și situează creația caragialiană în climatul epocii.

Documentarea doctorandului este vizibilă în întreg și în detalii și teza cuprinde numeroase informații pentru cititorul german sau român în ceea ce privește teatrul înainte de I. L. Caragiale și în timpul acestuia, viața și opera (comediile, momentele, drama și nuvelele), caracterizarea personajelor, gradarea psihologică a sentimentelor și stilul creatorului. Sunt aprecieri recognoscibile în exegeza caragialiană din secolul XX. Ironia, pesimismul și „seriozitatea amară” („tief-ernste Schwermut”) a scrisului caragialian sunt argumentate și exemplificate divers, exegetul urmărind scene de viață, defecte sociale („soziale Schäden”), „situații sociale ascunse” („verborgene soziale Zustände”) și ridicolul individului produs de tranziția românească. În vremea lui I. L. Caragiale satira socială, societățile dramatice și critica teatrală aveau un început de tradiție la noi.

Esențiale și actuale sunt și alte constatări ale autorului tezei, precum cele privind „certificatul junimist de aptitudini literare”, „spiritul incitant”, subiectele satirice ale unei perioade de tranziție, „nucleul psihologic” al schițelor, „conflictul intern, de voință”, al Anei, succesul comediilor, spiritul teatral și densitatea detaliilor din comedii, cauzele scepticismului lui Caragiale, lipsa de înțelegere a publicului, viața spirituală a scriitorului, omul ca fiară, introducerea și tratarea originală în literatură a tipurilor periferice, rolul economiei și al politicii, influența lui Caragiale asupra literaturii române și apropierea de scriitorii francezi și ruși. Originalitatea nuvelor și a poveștilor caragialiene nu este evidențiată precum cea a comediilor. *Calul dracului*, *Kir Ianulea*, *În vreme de război* și *Cănuța*, *om sucit* nu sunt prezentate. În analiza prozei, făcută selectiv de doctorand, „izbește” *dramaticul* (subiect, evocare și trăire, accent pus pe sinistru și cruzime). În teză nu răzbate nimic din preferințele muzicale ale lui I. L. Caragiale: L. V. Beethoven, G. F. Händel, R. Wagner, J. S. Bach și F. Mendelssohn-Bartholdy, de exemplu, ultimii legați de Lipsca. Din enumerarea scriitorilor junimiști, făcută de doctorand, în 1910, lipsește, surprinzător, Ioan Slavici.

În privința concepției politice și despre viață, I. L. Caragiale este apropiat, de către autorul tezei de doctorat, de N. Machiaveli și romanticii germani, iar dintre sursele și

comparațiile literare posibile sunt prezentate în primul rând cele franceze (E. M. Labiche, V. Sardou, E. Scribe, V. Hugo, G. de Maupassant, A. France, F. E. J. Coppée) și rusești (A. P. Cehov, L. Tolstoi, N. Gogol, L. Andreev și M. Gorki), dar și germane, austriece și norvegiene (Fr. Schiller, H. Ibsen etc.). Seria deschisă de autor ar merita analizată comparativ cu cea a exegeților caragialieni din secolul al XX-lea. Referindu-se la documentare și la modul de lucru, Horia Petra-Petrescu arată cu amărăciune, la începutul secolului XX, că nici Academia Română nu posedă toate scrierile lui I. L. Caragiale, nici scriitorul, care vădește, în această privință, „o indiferență uimitoare”. Absența documentelor caracterizează „nivelul actual al cercetării literare românești”.

Viața și creația lui Horia Petra-Petrescu și apropierea de Ion Luca Caragiale, despre opera căruia a scris prima monografie/teză de doctorat (*Ion Luca Caragiales Leben und Werke*), în Germania, la Gustav Weigand, ar putea constitui, credem, încă un argument pentru ceea ce am numit *nordul caragialian* (Cf. Horia Petra-Petrescu, *I. L. Caragiale, Viața și opera/Leben und Werke*, Ediție de Ioan Derșidan și Rudolf Windisch, Prefață de Ioan Derșidan, Postfață de Klaus Bochmann, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2004; Ioan Derșidan, *Nordul caragialian*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2003).

Este vorba de evidențierea de către noi a opțiunii caragialiene pentru Germania și a încărcăturii grave, tragice și realiste, a scrisului caragialian și a componentelor meteorologice, temperat-continentale, ale operei și documentelor de însoțire a acesteia, a ferestrei lingvistice argotice și eufemistice („crucișe”). Existența (posibilă, echilibrată) a acestor patru-cinci *perspective* (vizibile mai bine decât acum o sută de ani) se bazează pe preocupările și interesul scriitorului pentru mecanismele vieții, pentru procesele biologice, fizice și chimice, pe explicarea dimensiunii meteorologice (fenomenale) și atitudinale a naturii umane, a temperaturilor săi (de exemplu), prin crucișuri și viceverse lingvistice și prin tema norocului și a întâmplării. Căci „norocul e prea puțin și lumea prea multă” (I. L. Caragiale). Enormul și monstruosul simțirii și viziunii și versiunile *Nordului* caragialian au nevoie de aceste perspective: 1. lingvistică, 2. antropologică (atitudinală), 3. istorică (privitoare la realitate), 4. meteorologică (privind procesele geografice, naturale) și 5. specific literară (cea poetică este cuprinsă aici). Le corespund 1'. crucișul expresiilor, argourile și eufemismele (eufemizarea), 2'. euforia, vanitatea, abjecția și iluzia eroilor, viața organică și omul comun, 3'. realitățile românești și ale celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea, cu fondul și formele cunoscute (documente istorice, sociale și umane făcând concurență arhivelor și stării civile, 4'. fenomene, circumstanțe și explicații meteorologice, 5'. temele norocului, ale destinului/întâmplării, ale căldurii/focului sunt legate de situații, momente și personaje specifice schiței (asemenea fragmente de lume întâlnim și în comedii și nuvele) și valorificate în latură comică și tragică, dar și naturalistă, fantastică și realistă. Căci alerta simțurilor eroilor caragialieni este meteorologică (și biologică). Ceasul fizic/biologic bate intens pentru eroii caragialieni, avertizându-i/ preocupându-i în legătură cu Nordul și cu propria alcătuire.

La formele și fondul realităților românești ale celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea (documente istorice, sociale și umane făcând concurență arhivelor și stării civile), prezentate de Ion Luca Caragiale, la interesul acestuia pentru viața organică și temele destinului se adaugă astfel (prin *Nord*) preocuparea de noroc și nelimite, de etnie. Latura comică, realistă și fantastică a operei caragialiene este complementară celei naturaliste și tragice. Abisalitatea și luciditatea necruțătoare ale naratorului preocupat de momentele vieții, de *intrarea în ființă* a personajelor/ eroilor capătă accente grave și irizări folclorice, iar răspărul și iluzia sunt conectate la deșertăciune. Este *Nordul* căutărilor, al celor cincizeci de ani, dar și al începutului de secol XX, de deșărare/îndepărtare, reoglindire și retrospectivă. Ardealul și ardelenii constituie unele din semnele acestui Nord și ale acestei vârste și înțelegeri. Asemeni lui Ioan Slavici, dar mai pregnant și cu mai puține fronturi, Ion Luca Caragiale preia ardelenii și Ardealul cu tot trecutul, prezentul și viitorul lor, care este al etniei, al românismului și speței umane „Zi-i lume și dă-i pace” cuprinde acum și „m-am exilat... și atâta tot”. („Nu am ce căuta într-o țară unde lingușirea și hoția sunt virtuți, iară munca și talentul sunt viții demne de compătimit”, îi scrie Caragiale lui Alexandru Vlahuță).

Între *arhetipurile modernismului junimist* Ion Luca Caragiale ilustrează spiritul critic și asumarea prezentului („sensul unic al prezentului”), componente principale ale *falangei junimiste/maioresciene* și ale „direcției noi”, „invenția melodică de câteva tacte în mersul preludiului etern” (tipul/efemerul în etern; este terminologia și cadrul în care Vladimir Streinu, de exemplu, stabilește specificitatea/tematica poeziei eminesciene, iar Charles Baudelaire intuiește căutarea imaginară, modernă, a „frumuseții misterioase”), faliții Europei, iminența focului roșu (nu albastru, ca la Mateiu) între formele și fondul realităților românești ale celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, temele majore ale creației (viața organică, limitele, abisalitatea, autohtonismul, Orientul și Sudul, tembelismul și ticăloșia, Constituția, alegerile, garda civică, politica, moravurile vieții publice și familiale, averea, inteligența, profesia, temperaturii/centrul puterii, protipendada, parvenitismul, jupânul și amplotiatul, hațărul, ochii malefici, revoluția și reacțiunea, căldura, iluzia, dublul caragialian sau lumea ca reprezentare crucișă a celuilalt, pompierii, mahalaua, bestia, moșii, loaza), temele minore (mutările, moftologia, scandalul/larma, scrisoarea, patetismul, aurora, strânsura/pripa, vremea, meteorologia/*mica* meteorologie, Nordul, repausul, reculegerea și orășenizarea „tărcată”, vagantismul, vremea și vrerea, medicina după Matei, moratoriul), carnavalul și masca, „potrivirea în toate”, perspectiva parodică și programarea crucișă, pendulația figurației umane a tranziției românești și a junelui Mitică, „voievod meteorologic”, între argouri și eufemisme și opțiunea eroilor pentru „crucișuri” lingvistice organice și climatice. Este o lume care, în termenii lui Titu Maiorescu, trebuie reformată și formată. Comparativ, Mihai Eminescu propune acestei lumi sâmburele de ghindă, arheul, visul și tradiția. Simplificând (mult), I. L. Caragiale înlocuiește tradiția cu tranziția și Nordul istoic cu Nordul meteorologic, organic. În acest spirit acționau, se știe și se vede, I. L. Caragiale, Titu Maiorescu și Mihai Eminescu.

„Cavaler medieval cu lancea ridicată prin fața ochilor dușmanilor”, scrie Horia Petra-Petrescu, citându-l pe N. Petrașcu. Îi corespunde, reamintim, *aprecierea* lui Șerban Cioculescu: „Omul era demonic în vorbire, cu un debit nesecat, cu o fantezie stărnită și întreținută de prezența uimită a ascultătorilor. Înapoia ochelarilor, ochii de miop sfredeleau și se mișcau ca argintul viu. Fața se crispa actoricește, brațele și trunchiul intrau în convulsii, răspunzând cu automatism de reflexe, dialecticei pasionate. Era însă o pasiune la rece, a unei inteligențe nobile și nestatornice, variind în părere după toane. Un amestec bizar de bun simț fundamental și de căutare a paradoxului, pentru plăcerea de a contrazice și ului”. O bibliografie a acestei familii de spirite, citată în legătură cu temele și structurile literare amintite, am prezentat în cele două cărți consacrate dinastiei Caragiale (*Mateiu I. Caragiale – carnavalescul și liturgicul operei*, București, Editura Minerva, 1997 și *Nordul caragialian*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2003) și în volumul *Catilinari și temperatori. Eminescu și Caragiale* (Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2010).

Horia Petra-Petrescu distinge în această creație, la începutul secolului XX, în prezența autorului, în primul rând aspectele de satiră socială („die soziale Satire”), tipurile periferice, mahalaua și scepticismul scriitorului. Autorul tezei constată existența unei influențe a lui Caragiale asupra literaturii române. Traducerea (în germană), cu perifraze și index de expresii, cum procedează Horia Petra-Petrescu și retraducerea (în română) repun în discuție contextele caragialiene, lanțul sinonimelor și dimensionarea lingvistică, socială, atitudinală, climatică, organică, psihologică sau fenomenală a eroilor operei celui mai mare creator de scene (situații) de viață din literatura noastră și de tipuri caracteristice acestora, urmărite în latură comică, tragică, fantastică, naturalistă și realistă. În germană și în română, *trădarea* (prin traducere) rămâne, adună și înlănțuie, își arată preferințele, afinitățile și slăbiciunile. Datarea lingvistică înseamnă că „aluziile nu mai sunt înțelese corect” și că momentele și comediile (în primul rând) ar trebui/ar putea fi însoțite de un comentariu asupra limbii. Teza lui Horia Petra-Petrescu este conectată la aceste tensiuni ale sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX, ale tranziției românești.

„Sensibilitatea climatică” a autorului și a eroilor săi o putem înregistra astăzi și ca o aproximare a *Nordului* (reflex al vieții organice și al abisalității), cum am procedat în *Nordul caragialian* și ca o modalitate simbolistă (modernă), în peisajul divers al epocii, din care nu lipseau experimentele romantice, simboliste și decadentiste, confluențele și situațiile paradoxale. Eduard Gruber, de exemplu, citat deja, era interesat de fenomenul „audiției colorate”. Sinestezia și corespondențele simboliste constituie alchimia verbală care răspunde experimentului psihologic amintit. Berlinezul Helmholtz experimenta constanța energiei, teoria culorilor și a armoniei și fiziologia auzului. Atracția aproape experimentală a lui I. L. Caragiale pentru formele diverse ale vieții și sondarea limitelor, interesul viu pentru lanțurile senzoriale și scepticismele celui pățit, confruntarea cu temele norocului, întâmplării, meteorologiei și astronomiei și denunțarea convențiilor, apropierea

de „crucișurile” lingvistice și atitudinale, răspărul și rescrierea acestora, perspectiva parodică și psihologică asupra mentalului și inconștientului și tratarea „impresionistă”, comică, tragică, fantastică, realistă și naturalistă, multitudinea aparențelor și înregistrarea unor forme enorme și monstruoase ale lor, atenția la nuanțe, la conștiință și la viața organică, la înregistrarea incompreensibilului, a greu perceptibilului lăuntric (în proză și în teatru), coexistența intuiției și inteligenței cu viața organică și spiritul difuz, lanțul causal și efectul disonanțelor constituie elocvențe care pot fi apropiate simbolismului.

Din misterul vieții și devenirii organice par „crescute” unele scene din nuvelele și poveștile lui I. L. Caragiale. Neastâmpărul inteligenței perfecționează *sculptor* detalii, propune și dezleagă sensuri, înțelesuri. Dereglările lumii sunt percepute organic, prin simțuri, pe propria piele. „Crucișurile” lingvistice și atitudinale, argourile și eufemismele oferă o perspectivă diversă, tragicomică și parodică asupra lumii, din care nu lipsesc fratele și nefratele. La Caragiale înțelegerea semnului artistic este modernă, după clasicism și romantism și punând concomitent accent pe stări și cuvinte.

Feeriile caragialiene din teatru și din proză capătă adesea, în antecamera limbajului, embleme argotice și eufemistice. Chiar în povești și caricatură, sugestia stării sufletești și *intrarea în fință* este „desenată” muzical, cum mărturisește autorul în *Câteva păreri*. Conștient de misterul și nedeterminarea eroilor săi, autorul le aplică, aproape experimental, coduri, stări și întâmplări. Autorul negociază genuri și specii literare, dar mai ales stările și întâmplările speței zoologice, ale indivizilor și etniei. Această experimentare creatoare caragialiană n-a fost suficient evidențiată. Unul dintre primii exegeți, după Titu Maiorescu și Constantin Dobrogeanu-Gherea, Horia Petra-Petrescu o înregistrează. Propunerea de către noi a *Nordului* și a limbajului cruciș” al argoului și eufemismului cuprinde această intenție și o reevaluare a creației caragialiene. *Declicul* eroilor săi explică asemenea sugestii lingvistice și atitudinale, de stări și atmosferă (vezi exemplele din *Nordul caragialian*).

În prognoza vieții și creației caragialiene există (alături de dimensiunea socială și istorică, analizată de Horia Petra-Petrescu și de alți exegeți) o componentă meteorologică de neocolit. Din sudul românesc/bucureștean spre nordul berlinez/hanseatic drumul nu este doar orizontal, ci înseamnă alte forme literare și experiențe de viață. Diurnul și nocturnul „temperează” diferit eroii caragialieni, a căror sensibilitate climatică pare dirijată de procesele dinamice ale atmosferei și mediului geografic, social și etnic, cum am argumentat în cartea *Nordul caragialian*. Formele comice, tragice, naturaliste, realiste, psihologice ale personajelor/ale textului caragialian par influențate de *experiment* (norocul face parte din el) și de „câmpul baric”. Unitatea „speței zoologice” caragialiene cuprinde numeroase exemple de *scrânteli* individuale, de ritmuri personale, de potriviri și „invenții melodice de câteva tacte în mersul preludiului etern”, de fronturi diverse.

Alături de preocuparea scriitorului de social și de lumea organică, de viață, stă acest interes față de meteorologie, în operă și în documentele de însoțire a acesteia, atât prin manifestări accidentale (precipitații, viscole, căldură excesivă), cât și prin elemente

de durată (apa, mediul, temperatură, presiune atmosferică și influență a soarelui), prin referințele textului, secvențe de viață și definire climatică pronunțată a unor personaje.

În istoria receptării creației caragialiene, teza sa de doctorat a lui Horia Petra-Petrescu de acum o sută de ani constituie un exemplu clasic de tratare unitară a vieții și a operei, cronologică și structurală, a textului literar și contextului istoric și social. Creația caragialiană *viază* într-un *câmp al tranziției*. În 1910-1911 Caragiale era, scrie I. Scurtu, „singurul scriitor (român) în viață care-și putea citi monografia”. De voie, de nevoie, exegeții operei lui I. L. Caragiale trebuie să țină cont de această realitate. În *reprezentările* noastre Lipsca și lipscanii ocupă un loc important, dobândit în timp. Valorizarea lui I. L. Caragiale în acest mediu este una naturală și nu poate decât să ne bucure – călare pe două veacuri sau între faliile a două milenii: lipscan, cu diplomă de doctor, Horia Petra-Petrescu și-a conservat un secol ideile și aprecierile critice despre I. L. Caragiale. El începe mileniul trei testând piața critică și (re)vizitând caragialienii și caragialismul – (o) probă – parolă: chipul scriitorului („...cu lancea ridicată”) pe hârtia de un milion, „ultima emisiune”.

Abstract

There has already been underlined the Nietzschean inheritance in Emil Cioran's work. But the great French literary stylist went deeper than his predecessor in that he criticized even the pedestal of the Western civilization. In their case, the philosopher was completed with an essayist, a pamphleteer, a poet and a prophet. Confronted with the 20th century greedy activism and conformity to rules, Cioran defended the right to be idle. His idleness, however, was a stronghold wherein contemplation and understanding as superior ways of being active could survive. Thus, we distinguish a two-faced Cioran – the young and the old one. The Westerner and the Easterner.

Keywords: Emil Cioran's work idleness, clerk, Occident, doctorate, contemplation.

Cu cât trece timpul, cu atât opera lui Cioran devine mai anacronică. Adică în dezacord cu lumea funcționarizată și prostită de hârtoage. Autorul *Tratatului de descompunere* evocă laudativ sfârșitul marilor epoci, când decadenta a scos spiritul întreprinzător din priză. Grecii cu banchetele lor filosofice și romanii corupți, leneși și cultivați.

Încep să înțeleg că Cioran este cel mai profund filosof al spiritului aristocrat. Spirit care s-a pierdut mai de tot în prezentul arivist, jenant de agitat, în care așa-ziii intelectuali scriu la comandă și își aranjează postdoctorate. Precum Eminescu, Cioran știe că oamenii sunt „idolatri din instinct” [1, p. 7] și că „istoria nu este decât o defilare de false Absoluturi, o succesiune de temple înălțate unor pretexte, o înjosire a spiritului în fața Improbabilului” [1, p. 7]. *Tratatul de descompunere* anunță postistoria înaintea lui Francis Fukuyama, încă din 1949. Eminescu observa dezgustat: „oamenii din toate cele fac icoană și simbol”. Cioran își pierde orice iluzie privitor la umanitate după cel de-al Doilea Război Mondial. Pentru el era evident că zonele de influență fuseseră strașnic delimitate și că urma o epocă a consumismului isteric, al *entertainment*-ului idiotizant și a administrațiilor publice. O epocă a afaceriștilor și a avocaților. Un viitor castrat în care

Dumnezeu, după decesul parafat de Nietzsche, începea să putrezească, iar sacerdoții se transformau în farisei îmbuibăți și mânuitori de limbaj lemnos.

Nostalgia balcanică

Era firesc ca după carnagiul războiului Cioran să urască „fondul bestial al entuziasmului” [1, p. 7]. După cărțile de tinerețe, *Pe culmile disperării*, 1934, și *Schimbarea la față a României*, 1936, bântuite de complexul culturii mici și de frustrări imperialiste, eseistul este străfulgerat de înțelepciunea balcanică. Cioran a trebuit să se mute la Paris și să scrie în franceză ca să ajungă tânjitor după lumea lui Caragiale. După ce elucubrase – cu talent, ce-i drept – în spiritul filosofiei popoarelor (*Volksphilosophie*) – la modă în primele decenii ale secolului 20 – veneticul parizian îmbrățișează hamletismul, exaltă îndoiala și lenea: „Megalomania prometeiană” [1, p. 8], idealismul utopic și eroismul fanatic îi repugnă. Oriunde s-ar întoarce, privirea lui dă peste „larve care predică (...) o metafizică pentru maimuțe” [1, p. 9]. Toți vor să schimbe lumea, să o civilizeze și inventarieze. Efectul a fost unul aberant: umanitatea a ajuns o turmă mânăată de ciobanii de la evidența populației și supravegheată de camere de luat vederi. Atât de generoase au fost intențiile reformatorilor postbelici, încât două treimi din umanitate sunt îngenunchate de sărăcie, libertatea medievală de a călători este condiționată de vize sau de bani, iar omul nu mai are altceva de făcut decât să completeze formulare și să apese pe butoane cât e ziua de lungă. Cum observa mai târziu Zygmunt Bauman, numai elitele evoluează în context global, numai ele nu sunt legate de un loc și de o muncă rutinieră. Dar ce mai înseamnă elită în ziua de azi? În niciun caz ceva aristocrat și cultural. Marile narațiuni au fost nu numai mincinoase, dar și toxice. Lyotard era îndreptățit să le condamne.

„Sătul de sublim și de măcel, el visează la un plictis provincial la scară universală” [1, p. 11]. O auto-descriere în care se subliniază din nou evitarea extremelor. Ceea ce nu înseamnă mediocritate. Căci a fi mediocru înseamnă să mergi împreună cu turma. Or, „fiecare își așteaptă clipa pentru a propune ceva: orice” [1, p. 11]. Când mediocritățile urcă la tribună, înțelept este pentru geniu, dar mai ales pentru aristocrat, să tacă.

Sublimus birocraticus

Sublimul postistoric este unul birocratic. Trăim în epoca dezideratelor stupide. Când geometria neeuclidiană și fizica cuantică au avut revelația neputinței lor în fața Divinității, când astronomii au întrevăzut expansiunea universului și infinitatea galaxiilor, când fizicienii și-au dat seama că o cantă se poate distra cu principiile elementare ale științei, noi predicăm învățarea continuă și cucerirea cosmosului de către om. Când un biet val anihilează infrastructura supertehnologizatei Japonii și când suntem conștienți că Terra este doar un atom în masa universală, firesc ar fi să ne dedicăm contemplației, încercând reconectarea microcosmosului la macrocosmos. Plictisul de care vorbește Cioran este direcționat înspre activismul uman caraghios, iar nu înspre viață și univers: „Cel care

nu cunoaște plictisul se află încă în copilăria lumii”. Această formă a plictiselii coincide cu „un lirism al negației” [1, p. 22]. Religiozitatea lui Cioran transcende particularitățile doctrinelor religioase. Eseistul este, în același timp, un creștin primordial, ca și un budist: „Viața se creează în delir și se desface în plictis” [1, p. 22], însă sufletul nostru este nemuritor și tânjește după libertate. Și încă odată, scepticul de serviciu oferă leacul bolii numită utilitarism: „Plictisul, această convalescență *incurabilă*” [1, p. 24].

Cultura funcționarilor

Predicând *superba inutilitate*, Cioran dă un vot de blam până și funcționarilor culturii, cei care fetișizează intelectul și își fac Dumnezeu din artă. Plonjarea în teorii și în creația competițională îi transformă pe intelectuali și artiști în niște angajați cu program ceva mai lax și în veșnică încheștare inter-breaslă. Arta este pângărită de ambiții lumești iar practicarea ei maniacală și intolerantă îl transformă pe artist într-un inspirat inconștient, adulador al succesului, așa cum se întâmpla în *Ion* al lui Platon. Arta ca alienare: „Fiecare din noi face chair imposibilul pentru a nu rămâne pradă sieși” [1, p. 26]. În măsura în care artistul se pretinde un purtător de cuvânt al maselor, el devine o simplă sculă în atelierul lumii: „cel care vorbește în numele celorlalți e totdeauna un impostor” [1, p. 27]. Slăvim frumosul întrupat, materializat, și suntem incapabili să mai admirăm frumusețea naturii sau, mult mai subtil, frumusețea interioară și invizibilă. Îndemnul la *otium*, combaterea negoțului de orice tip (contrazicerea *otium*-ului, *ne-gotium*) și la adâncirea sinelui prin contemplație – adică deplasare pe verticală, iar nu pe orizontala stahanovistă – se rotunjește printr-o mini-definiție a culturii: „foc de artificii pe fundalul neantului” [1, p. 32]. Și îmi aduc aminte de interviul luat de Gabriel Liiceanu lui Cioran la Paris. Profesorul de filosofie încerca disperat să-l aducă pe boem la concepte și cultură grea, în timp ce boemul îi povestea de groparul Crăcănel din Rășinari și de voleiul cu cranii din cimitir. Din păcate, filosoful cu pretenții de sistem, serios ca un cuier, nu a priceput nimic.

Lenea cioraniană, contrazisă, cum bine știm, de cerbicia celui plecat să cucerească țafnoasa Franță, este o pledoarie pentru aristocrație. Ceea ce înseamnă distincție, profunzime și elasticitate: „Trândavii înțeleg mai multe lucruri și sunt mai profunzi decât cei ce se zbuciumă muncind: nici o muncă nu le limitează orizontul” [1, p. 35]. Este ceva din atitudinea lui Oblomov aici. Oblomov se bucura că nu trebuie să vândă, nici să cumpere, și imagina o utopie patriarhală localizată în satul natal Oblomovka, bazată pe somn și mâncare. Cam la fel cum utopiza Gonzalo di *Furtuna* lui Shakespeare. Căci există două feluri de utopii: cele aristocratice, întemeiate pe lene paradisiacă și lipsă de reguli, și cele proletar-funcționărești, unde cetățeanul (de data aceasta) este supravegheat și dirijat continuu (Thomas Morus, Louis-Sébastien Mercier). Ceva în genul utopiei comuniste, atât de regretată de cetățenii acefali, bucușii de excesul de autoritate și de siguranța submediocră a supraviețuirii.

Puterea de a nu avea

Disprețuind în egală măsură comunismul și capitalismul, precum și orice formă de viață instituționalizată, Cioran încearcă să practice „exercițiul unei zilnice nirvanizării” care să-l înalțe „la perceperea irealității” [1, p. 36]. Și da, însăși cultura se poate anihila instituțional. Și da, însuși omul de cultură se poate transforma într-un culturalnic care se nutrește din reverii ierarhice. La fel ca Eminescu, Cioran a călcat în picioare tentația puterii prin cultură. De aceea nu l-au interesat doctoratele și catedrele, ba chiar a avut forța să refuze și consistente premii în bani. Ce are în comun filosoful de pe Sena cu actualii intelectuali hulpavi de titluri *honoris causa*, președinți de fundații și comiții? Nimic, absolut nimic! Pentru că Cioran s-a autoconstruit ca un aristocrat detașat și îndrăgostit de bicicletă, pe când ceștilalți s-ar tăvăli în orice mocirlă pentru bani, faimă și putere. Nietzschean vorbind, avem un exemplu de supraom contrapus sclavului, omului slab, care are nevoie de putere pentru a masca un complex de inferioritate.

Note:

1. Emil Cioran, *Tratat de descompunere*, traducere de Irin Mavrodin, Humanitas, 1996, București.

CRONICĂ

TATIANA BOTNARU

Universitatea din Tiraspol, Chișinău

**NINA CORCINSCHI ÎN DIALOG
CU *LIMBAJELE* LUI NICOLAE DABIJA**

Abstract

Nina Corcinschi's study about Nicolae Dabija's poetry, essays and publicistics is an interdisciplinary research on interference between artistic and quasi-artistic languages, the latter by definition is of publicistic nature. The author is well documented and manages to set pluriform characteristics of this writer's creation, with the wealth of nuances that characterize him.

Keywords: Nicolae Dabija, poetry, publicistics, essays, language, interdisciplinary study.

Cartea *Poezie și publicistică: Interferența limbajelor* (Chișinău, Tipografia Centrală, 2008) de Nina Corcinschi tratează despre Nicolae Dabija, o personalitate notorie din arealul basarabean, a cărei nume s-a identificat cu preocupările estetice ale unei întregi pleiade de scriitori, numite emblematic generația „ochiului al treilea”, și în special cu tendința acestora de a subscrie cu succes la paradigma poeziei moderne românești. Scriitorul este surprins în diferite ipostaze creatoare: de poet, publicist, narator, autoarea realizând un dialog eficient cu limbajele acestora.

Odată ce Nicolae Dabija „propune, în contextul timpului, o nouă viziune poetică asupra lumii, din perspectiva unui ochi avid de copil”, așa cum încearcă să ne convingă tânăra cercetătoare, semnalăm prezența unui univers de valori aflat cu preponderență în sfera sacralului, a inocențelor primare și a influențelor mitice, pentru contracararea tiraniei timpului istoric.

Prin imagistica poeziei sale de debut, N. Dabija, „denotă un spirit artistic irigat de fantezii surprinzătoare” (p. 10), poetica sa evoluând pe parcurs într-un lirism cu iradierii de confesiune, lamentație și chiar blestem. Dacă în primul volum de versuri al lui N. Dabija, metafora își etala eufoniile fascinante, în volumele care au urmat, autoarea studiului

întrevede în versul lui N. Dabija o stare de solitudine nostalgică, precum și încercări de „transcendere spre sacralitate, prin substratul mitologic al ființei românești” (p. 17).

Merită atenție materialul factologic deosebit de bogat, interpretările realizate la un nivel profesionist. Originalitatea scriiturii se manifestă prin ideea de ansamblu, prin faptul că autoarea disociază atent modalitățile prin care eul liric reabilitează deopotrivă eticul și esteticul, singularizându-se în peisajul liricii șaptezeciste din Basarabia.

Autoarea lucrării dă dovadă de sensibilitate analitică și discernământ critic mai ales atunci când comentează versurile lui N. Dabija pe un făgaș al reflexibilității, al trăirii interiorizate sau surprinde revelația metaforei poetice la nivelul unui „transmodernism” [1, p. 273], despre care amintește T. Codreanu de la Huși, precizând că acesta semnifică pentru scriitorii basarabeni „un reper în Absolut” [idem]. Din incursiunile exegetice ale N. Corcinschi, vom remarca, la Nicolae Dabija în primul rând, pledoariile pentru valorile general-umane, tendința de a menține în conștiința contemporanilor permanența memoriei, de a cinsti strămoșii, de a reintegra într-o imagine de ansamblu aspirația spre desăvârșirea morală a contemporanilor. Analogiile cu opera lui N. Stănescu nu sunt întâmplătoare. Așa cum N. Stănescu își condensează versul într-un sistem tipic de metafore, pentru a declanșa lumini și taine existențiale, „acolo la locul acela înalt/ la subțioara aripii păsării migratoare”, N. Dabija aspiră să dezvăluie zbuciumul lăuntric al artistului și să-l plaseze la o înălțime de altar.

Discursul critic axează opera lui N. Dabija în sfera sacrului și a intuiției mitice, aprofundează un tărâm artistic cu semnificații individualizatoare. Dat fiind faptul că dimensiunea metaforică a mitului determină capacitatea de înțelegere a realității cotidiene, se adâncește și preocuparea fundamentală a artistului de reveni la dimensiunile sacre ale existenței.

Din această perspectivă, atenția autoarei este concentrată la analiza mai multor lucrări poetice, care includ scenariile mitice într-o perspectivă personală inedită. Integrarea poeziei lui N. Dabija într-un context mitologic cu vădite accente de poveste sau baladă populară, cu anumite intonații cronicărești aprofundează un univers sacru de valori. Fascinația mitului folcloric este opusă determinismului curent al vieții materiale, el „transcede în forme epice și stilistice cu orientare spre un tărâm de mistere”, unde, de altfel, „are loc revelarea ideii artistice” [2, p. 81-82]. Dincolo de contradicțiile încrâncenate ale timpului istoric, există un corespondent mitologic cu valoare de simbol, care poartă semnificația valorificării tradiției în conformitate cu preocupările artei contemporane.

Înstrăinarea de neam echivalează cu pierderea intuiției sacre, indică o criză de identitate, de care suferă contemporaneitatea și echivalează cu degradarea personalităților umane și, drept consecință, cu pierderea semnificației mitice. De aceea întâlnirea discursului liric cu invocația publicistică are loc, de asemenea, în sfera sacrului și va transpare drept urmare a procesului de esențializare a valorilor, de descătușare atât de necesare contemporanilor.

Modelul Eminescu este inevitabil într-un spațiu în care probleme de secole rămân nerezolvate nici până acum. Autoarea studiului remarcă faptul că „eterogenitatea surselor, sincretismul științelor, structura de puzzle a textului, flexibilitatea tematică, polifonia lexicală, supuse capacității asociative a autorului, plasează publicistica lui N. Dabija în lumina modelatoare a creației lui Mihai Eminescu” (p. 113). Deosebirile nu se lasă însă așteptate: „În timp ce publicistul basarabean tinde să exploreze suprafețele, uneori pierzându-se în cotidian, în efemer, Eminescu preferă adâncimile și această vocație a sa de miner a zăcămintelor ontologice produce adevăruri general-umane. Scrișul său publicistic poartă pecetea unui tehnicism structural foarte bine pus la punct, degajând de multe ori o atmosferă camerală, gravă chiar. Pe o altă latitudine, publicistica lui N. Dabija, prin picanterismele ilariante pulverizate într-o bună parte a textelor, pare mai spontană, mai ludică și mai imprevizibilă” (p. 78).

N. Dabija dă dovadă de perseverență și intuiție creatoare, de pătrundere analitică în complexitatea lecțiilor istoriei, pe care le apreciază cu atitudine de rebel, de spirit refractar. În condițiile în care totalitarismul a provocat un ultraj al memoriei sociale, publicistul devine un „seismograf percutant al avatarurilor culturale și social-politice din Republica Moldova” (p. 47), pledează pentru „salvarea ființei naționale prin reactualizarea adevărului științific, prin lichidarea spațiilor albe ale istoriei și reabilitarea conștiinței de sine a românilor basarabeni” (idem).

Discursul lui N. Dabija include în el mai multe limbaje, care se intercalează fără a-și pierde individualitatea. Limbajul poetului, al prozatorului, al publicistului avocat, pedagog, politician etc. formează un cor cu voci ce armonizează. Analiza sintactică a publicisticii lui N. Dabija îi oferă autoarei prilej pentru a releva „gradul înalt de înrudire a acesteia cu poezia”, prin utilizarea elipselor, prin organizare clepsidrică, preferință pentru parataxă, fragmentarism etc.

Structurile dialogice se coagulează în plan intertextual la Nicolae Dabija „printr-o ars combinatoria”, în care vizionarismul se împletește cu discursivismul, „pendulând cu dezinvoltură între discursul de amvon, apostolesc, cel microfonic și cel plebeian” (p. 114). Eterogenitatea surselor, menționează autoarea, este și o eterogenitate a tonurilor. „Vocea trece de la ritmul spiralat la cel sincopat, de la discursul echilibrat, doct, la pledoaria avocătească, tumultoasă” (p. 81). Scriitorul basarabean dezvoltă eminescianismul „în albia unei publicistici pulsative, neordinare”, atingând „statutul de literaritate” (p. 114).

Autoarea analizează din perspectiva lui N. Dabija portretul spiritual al omului contemporan încadrat în spectrul dramatic al tranziției. Spiritul vizionar al scriitorului se manifestă prin capacitatea nemijlocită de a evidenția tipologia basarabeanului, marcată într-un fel de „bunătatea care câteodată se mărginește cu prostia...”, „cumsecădenia (de care abuzează toți trecătorii), resemnarea mioritică, răbdarea, cuminenția, dar și destule defecte” [3, p. 306].

De subliniat, autoarea studiului pare să fie într-un fel „obsedată” de realitatea artistică descrisă, încât la un anumit moment se creează impresia de „alunecare”, metaforic vorbind, în cadrul retorismului, mai ales atunci când se face referință la unele aspecte ale conținutului de idei din publicistica lui N. Dabija. Aparențele sânt depășite prin incursiunile critice relevante, prin abordări și interpretări hermeneutice pertinente, prin reevaluarea creației lui N. Dabija în conformitate cu rigorile estetice de astăzi. Nina Corcinschi, așa cum se prezintă din lectura primei sale cărți este o tânără cercetătoare cu reale posibilități de afirmare, cu o viziune lucidă asupra fenomenului artistic, interpretat în corespundere cu inovațiile ei stilistice și structurale.

Note

1. Theodor Codreanu, *Basarabia sau drama sfâșierii*, Chișinău, Editura Flux, Tipografia Prag-3, 2003.
2. Tatiana Butnaru, *Viziuni și semnificații mitico-folclorice în poezia contemporană*, Chișinău, Tipografia Reclama, 2011.
3. Nicolae Dabija, *Icoană spartă Basarabia*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1998.

Abstract

The volume *Mi-s (I am)*, Prut International, 2008, is a poetic debut with an impressive number of poems written by Radmila Popovici-Paraschiv. This poetry immediately involves the reader into the symbolic path of personal initiation, loaded with fundamental questions, varying from „am” or „am not”. The quality of expression captures the reader from the first texts that announce, as it was expected, a poetic trip to the mystery of being.

Keywords: poetic explorations of the deep, feminine, musicality of the verse.

Un imperativ interior a îndemnat-o pe Radmila Popovici-Paraschiv, după ce mai mulți ani la rând, în calitate de textier, în tandem artistic cu Marian Stârcea, a avut o prestață apreciabilă pe piața muzicală autohtonă, să pună la dispoziția publicului o altă față a vocației sale poetice. Volumul *Mi-s* (Prut Internațional, 2008), un debut cu un număr impunător de poeme, ne convinge că, într-o societate ca a noastră, devenind tot mai de consum, autoarea nu ascultă doar de rețeta succesului imediat și că poezia sa are alte mobiluri decât potrivirea la gustul, nu neapărat mediocru, al celor deschiși în exclusivitate muzicii de divertisment. Faptul că orice cântec, fie și din domeniul muzicii ușoare, nu rezistă la prima rafală de timp dacă melodia nu este susținută de un text poetic cu intensitate vizionară și densitate imaginativă, constituie un subiect demn de o analiză aparte. Pentru moment, vom aborda acest volum de poezie dincoace de hopul interdisciplinar, pe dimensiunea literară.

Poezia Radmillei te încadrează imediat pe traseul simbolic al inițierii personale, jalonat în zigzagul tensionant al întrebărilor fundamentale – „mi-s” ori n,,...uuss”. Calitatea expresiei te cucerește de la primele texte ce anunță, așa cum era de așteptat, o călătorie poetică în misterul ființei: „Mi-s luntre/ pe apă de gânduri plutesc –/ nu-s unsă, străpunsă încet putrezesc/ Mi-s grotă/ din țurțuri îmi picură ser –/ șuvițe durabile pentru reper.../ Mi-s urmă/ stelară călcată de tot/ mă sapă, mă ară un timp idiot.../ Femeie mi-s/ Cine m-a vrut, blestemat/ să zacă în mine/ să.../ Mi-s de păcat” (*Mi-s*). Fluxurile

și refluxurile, ascensiunile și căderile, siguranța și tensiunea dezmembrării marchează atmosfera și discursul pe segmente aparte, dar și pe parcursul întregului itinerar, conspirând un ritual feminin de menținere a atenției. Poeta își atinge obiectivul chiar dacă nu mizează, în acord cu chemările postmoderne, pe efectele unei ingenioase echilibristici intertextuale, încercările de a prinde „moda” nefiindu-i totuși străine.

Mai aproape structural de poetica explorărilor de profunzime, fără a renunța la figuri, tropi și rimă, Radmila se racordează la noua sensibilitate în registrul poetizării corporalului. Se poate spune, în fapt, că autobio(ego)grafia poetică a acestui volum se compune din expresii ale multiplelor ipostaze ale eului, determinate de abordarea relației *trup-suflet* și *trup-literă*. Așadar, cunoașterea se realizează cu două scenarii, ale căror modele le putem căuta în poezia atât a moderniștilor, cât și a postmoderniștilor.

Pentru a cunoaște ființa, poeta își face vizite repetate („îmi pipăi întâmplarea care sunt”), iar poezia e văzută ca o scriere cu sine, ca o extensie a senzorial-corporalului în pagină: „Inimile mele/ pătrimi de cuvinte/ se bat cu o umbră hoinară pe rând/ Aripile mele/ doi crini pe morminte/ ecoul țărânei bocite cuprind...” (*Autobiografie*). Spațiul râvnit nu e cel tradițional feminin – basmul sau visul –, ci visceralul cuvântului/trupului, pentru care se caută „chei” de acces. Frica „de a nu spune”, de a lăsa sensul în stare de imponderabilitate („sensul stă în aer răstignit”) sau, mai rău, de a-l fixa irevocabil („sensul a surâs bătut în cuie”) constituie obsesia creativă: „Sub talpa degetelor mele/ se plimbă buchii fără sens/ nu vor să nască roi de stele/ cu toate că le bat intens” (*M-am dus*). De aceea obiectele acestui univers corporalizat, fie și ridicate la sferele eterate, au calități materiale, palpabile, păstrând totuși cantitatea de inefabil necesară actului hermeneutic. Or, și inconștientul, partea nevăzută a aisbergului, crește, prinde corp în poezie: „Azi mă simțeam fumuriu lângă voi/ mâinile vechi căutau un sărut/ inima mea, nucă pentru cioroi/ rar ciocănea în peretele mut” (*Os noiembrist*). De aici nu mai e mult până la contopirea totală a sinelui cu poezia: „Agață-mă de-un semn de întrebare/ întors de-afirmative// Subliniază-mă ca pe-o eroare/ din frazele pasive// Mă prinde între virguli/ pe piese câte una// Mă strigă-n exclamare/ să fugă și minciuna” (*Semnătă*). Spectacolul dezmembrării progresive în pagină („mă deformează în umede cuvinte”) consacră o undă lirică care, posibil, merită a fi explorată mai mult pe viitor.

Pe de altă parte, obosită de vacarmul cotidianului, poeta se „antrenează” în proiecte moderniste de dizolvare a personalității în spații metafizice („proiectul de clarvăzător”), aspirând stări euforice, „cu efect sedativ”: „Șuviță de aer/ chitara te pune pe strune/ rămâi răstignit ca un sfânt/ te lași feliat ca nisipul în dune/ o astfel de moarte e –/ nu-i de pământ// Vibrații sonore te rarefiază –/ ești vâl invizibil săltat în extaz/ prin spații ce-n tine se intersectează/ ușor ca de heliu/ ești nobilul gaz/ compus într-o noapte de duhul cu darul/ de-a prinde fluizi rafinați în buchet/ ca sufletul tău să găsească hotarul/ sublim și acolo s-adoarmă discret” (*Euforic*). Căutarea stării diafane a eului e îndelungată, cu afundări concentrice: „Doar eu, amebă, mai visez conturul/ în care sa-mi ascund

nimicnicia/ tot răsucindu-mi transparența-mi jurul/ aceluiasi punct negru – veșnicia” (*Punct negru*). Revelația spațiului „de apoi” provoacă fie nobilă resemnare cu disoluții panteiste, „parcurend printre vieți până la faza de pește/ după care o algă cuminte devin”, fie țâșniri ale afectivității rănite, răzvrătiri expresioniste: „Pe glezne albe se urcă spinii/ improvizează scorpiile, hoții,/ și tatuează umbletul luminii/ cu semnele oculte ale nopții/ (...) Spinii să mă lase!” (*Valea scorpiilor*).

În fine, nu aș trece cu vederea un alt laitmotiv al volumului – feminitatea, pe care aș urmări-o tot din perspectivele propuse mai sus. Suavele plonjări în subteranele neptunice, spre originile cristaline ale lumii din poemele *Plouă* sau *Bea-mă*, imaginea obsedantă a ochiului „arhiplin” de înțelesuri sibilnice, plasat în mijlocul existenței (*Miraj, Urme*) amintesc itinerariile poetice ale Magdei Isanos. Merită atenția mai ales acele dansuri existențiale în ritm de vals și de tangou, asemuind feminitatea cu muzicalitatea (*Un vals, Tangou, Do Re*). Din locul său Radmila își aduce contribuția la extinderea sensurilor legate de condiția femeii prinse în vertijurile contemporaneității. De fapt e vorba de frustrări eterne: stigmatul neîmplinirii, trecerea timpului, pierderea frumuseții juvenile, căutarea căldurii și protecției bărbatului, diferite fiind doar exteriorizările imagistice: „O oală uscată dizolv de un ceas/ și vărs acetona pe masa de nuc/ (...) Ghicește cât costă o carte să-mi scot?/ Mi-au zis de o mie și unu dolari/(...)/ Nici rochia bej nu am chef s-o îmbrac/ mi-e strâmtă exact ca atunci la botez/ să știi că mă-aseamăn prea des cu un rac/ atât de greoaie – pe toți enervez!”. Ingredientele acestei poezii – narcisismul feminin, înrădăcinarea în natural-pământesc, conștientizarea deținerii forței procreatoare, moștenirea bogată în materia farmecului – se vor în continuare enigme pentru bărbați: „Mă las de haina-șarpe/ Cum spui când sunt femeie/ Și mai ușoară sar pe/ Un nor să-mi fie speie/ Îmi lepăd blana neagră/ Cu farmec de pisică/ Și aerul mi-l trag ră-/ Sucindu-mă de frică/ De pietre ce m-așteaptă/ În mâini cu unghii roase/ Țâșnesc pe-o cale dreaptă/ Pierd carnea de pe oase/ Și nu mai știu ce-s: șarpe/ Felină ori femeie?/ Strecor un strop amar pe/ o ultimă idee/ îmi murmură că miaun/ și săcâi.../ Da-s femeie!” (*Ce femeie!*).

Aceste acorduri fixează un imaginar și un stil ale unei experiențe poetice care trebuie să aibă continuitate. Cititorul le acreditează, dar mai are, cel puțin, „opt cereri”!

Abstract

In the volume *Roman-simulacru* (Novel-Simulacrum) the poet Grigore Chiper is maintained, as in other volumes of poetry, in the register of delicate lyricism, of subtlety and depth of the spirituality. In the face of a real that is suffering from broken existentiality, inconsistency and futility, the poet contrasts the saving power of imagination and bookish style. His poetry is an alloy in which existence blends with the text. Contraction in silence, time, irreversibility, nostalgia, pleasure and the ordeal of loneliness as well as the desire to communicate remain some core themes of Grigore Chiper's creation, crossed by waves of poetic hypersensitivity.

Keywords: poetry, novel-simulacrum, texistence, bookish style, imagination.

Una dintre revelațiile anului 2010 în materie de poezie se datorează lui Grigore Chiper, cu volumul *Roman-simulacru*, editat la productiva editură Limes, Cluj. La peste 20 ani de la debutul remarcabil cu *Abia tangibilul*, urmat de *Aici, în falset* (1991), *Perioada albastră* (1997), *Cehov, am cerut obosit* (2001), *Turnul de fildeş înclinat* (2005), poetul confirmă și în cea de-a șasea carte de versuri vigurozitatea unui proiect poetic mizând pe lirism delicat, subtilitate și adâncime spirituală. Achizițiile tehnice ale poeziei optzeciste își păstrează în toate aceste volume consecvența, ținând limitele care separă scriitura de existență și existența de simulacre.

Titlul *Roman-simulacru* anunță din start programul disocierilor în cadrul **ecuației existența + text**. Pentru un eu lectorial, cotidianul tern pare golit de semnificație în sine, valabil însă ca punct de referință pentru estetizări livrești. Cu scopul de a se comunica, realul se substituie textului, singura agoră în care spectacolul cotidian este autentic. Trecerea de la existență la text la Grigore Chiper este procesuală și înfăptuită de poetul-arheolog. „În anticamera poeziei se aud sunete confuze/ mai degrabă interjecțiile de adio”, pragul existenței este abandonat pentru pătrunderea în salonul aristocratic al poeziei, în care codurile culturale intertextualizează, spațiile și timpurile se desfac într-o bibliotecă uriașă:

„apoi intri în salonul/ unde arheologul curăță mumia și scheletul/ desface craniul unuia dintre Medici/ și rostește istoria la Discovery”, iar realitatea se strecoară doar fragmentar în poezie: „realitatea intră în tine/ ca resturile unui plămân/ și e tot atât de incredibilă/ ca și aceste falange care au mângâiat/ ferestrele sunt drapate în mahon/ soarele nu pătrunde niciodată/ în camera mortuară a prinților” (*arheologie*).

Și în acest volum Grigore Chiper ne pune în fața „*déjà-dit*-ului” (Adrian Dinu Racheru), îmbină *deja*-trăitul cu *deja*-scrisul, reînnodând legătura dintre literatură și viață, *textistența*. Liniile realității și ale imaginarului se bifurcă insesizabil pe alocuri, suprapunându-se într-o metafizică a viziunii ironice asupra lumii. În *fetele de la romgleză* suntem invitați să gândim parodic referința la Bologna într-un context universitar: „Bologna are fruntea bombată nu e mai frumoasă decât altele proeminența e numai simbolul inutil al unei exclusivități”. Celelalte două capitale-femei, Lima și Tirana, suplinesc, prin imaginație și factorul livresc, o criză de real. Fragmente mobile de univers roiesc în spațiul cotidianului, imprimându-i o atmosferă aristocratică, de salon. Prin exerciții de imaginație și inteligență, textul lumii se localizează în microtext. Convențiile textualismului sunt însă relativizate de Grigore Chiper, care conștientizează limita scriiturii și cumulează îndoieli față de eficiența textului, oricând amenințat de **butonul delete**: „scrii ceva/ mai mult note frânturi zdrențe/ poemul e pe terminate/ ai și ajuns la butonul delete”.

Pentru cel conștient de viața sa dublă, viață de „roman-simulacru”, „o oglindă/ în care adevărul nu se va reflecta niciodată”, *ca și cum* este concurat de modalizatorul de incertitudine *poate*. Perspectiva se ambiguizează și sistemul de referință se lărgeste: „mi-am zis/ ori poate ți-am zis”. Detectăm un *tu* contextualizat, cu iradiere simultană în text și în afara lui, desemnând fie personajul, interlocutorul imaginar sau cititorul. „Autorul e prea singur/ nu dialoghează cu nimeni”, de aici multiplicările lui *tu*, persoana gramaticală labilă, care poate să antreneze instanțe diferite în discurs. „Tu privești”, „îți zic”, „te cuprind” indică mai multe forme de relaționare în circuitul comunicării. Conotația vocativului lipsește, astfel că nu e clar dacă *tu* îl înlocuiește pe *eu* sau este o invitație la adresa cititorului de a se proiecta pe sine în situația comunicațională. Referențialitatea se conjugă cu autoreferențialitatea, într-o pledoarie pentru asocierea contrariilor. Sentimentul de solidaritate cu alteritatea este asigurat prin împărțirea perspectivei, preponderent a *actului vizual*: „casa pe care nu o vezi/ te așteaptă/ femeia fosforicentă din prag/ pe care nu o recunoști/ se stinge ca un bec de o mie de wați”.

O altă nuanță dialogică o exprimă invocarea adesea a unui *tu* feminin, tăcut, apatizat, înstrăinat oarecum de eul liric sau chiar absent: „la cinema/ m-am așezat lângă tine/ cu toate că scaunul tău era gol” (*santal*). *Ea*, care să aprindă simțurile erotice ale eului liric, lipsește în poezie sau nu-i ajunge colagen literar pentru a i se configura prezența carnală. Comunicarea se produce cu o interlocutoare abstractizată, fapt declarat în poezia *de-a valma*: „culoare ochilor tăi nu are importanță/ nici a părului/ cu atât mai mult cu cât întunericul ne dizolvă/ ca pe o bucată de zahăr/ cândva îmi voi aminti de tine/ mai exact/

de silueta îndepărtându-se/ de-a valma cu lucrurile din textul arghezian/ oprește îmi spui la un viraj spontan/ și cobori/ pentru totdeauna/ căci nu am găsit univers mai bun și mai sigur/ pentru tine/ decât cel literar”.

Poezia *tu*, care la primul nivel de semnificare face o conciliere a datelor realului erotic cu tentațiile imaginarului („ce bine e că soția mea e la fel de frumoasă/ ca femeile aievea”) mizează de fapt pe convenția simulacrului. Punctul de referință este textul, poezia-felină, poezia-grație, poezia-maturitate, pe care poetul le savurează cu o voluptate graduală. Aflată himeric la un pas de poet, poezia corporalizată îl inspiră și-i ghidează căutările lirice: „soția mea era frumoasă/ numai duminica/ atunci când se trezea mai târziu/ era reală/ îmi plimbam palma pe corpul ei moale/ ca mătasea ce-ți fuge printre degete/ cu timpul a devenit frumoasă și sâmbăta/ când am observat dintr-o dată/ cum intră în camera/ unde lucrez” (*tu*). Stația terminus în căutările „drogate” ale poetului este *poemul-uter* sau *feminitatea-creație* ajunsă în punctul ei maxim de altitudine, de unde poate cuprinde paradisul.

Poetul conceptualizează poezia, o gândește, o simte cu intensitatea îndrăgostitului. Este însă un îndrăgostit lucid, care preferă rostirea cerebrală, emoția rafinată, subtilă, neangajată în excese. Impune o atitudine lirică conciliantă, care evită extremele, stabilizând astfel situația meteo a poeziilor. Și în acest volum adie o briză lirică potolită, cu rare intensificări dinspre sectorul intim, direcționate spre vârtejul contrapunctului afectiv: „ai și tu temeiurile tale să fii furios/ dar nu ești/ dacă în acea clipă te gândești/ la război” (*variațiuni*). Conștiința faptului că „nu ești stăpân nici pe trupul care aleargă/ nici pe trupul care stă pe loc/ ești nisipul oprit în clepsidră/ sau cel care îți scapă printre degete/ ești nisip” (*20 de mii de leghe sub pământ*) este consolatoare, dar conservă un tragicism al viziunii, camuflat prin ironie fină și scepticismul ce bruiază erupțiile sentimentale, instaurând trăirea apolinică. Eul continuă să privească netulburat și fără grabă, „din tren”, la spectacolul în derulare al lumii, implicând banalul cotidian în grațiosul vals vienez al culturii. În fața unui real care suferă de rupturi ontice, de inconsistență și derizoriu, poetul contrapune forța salvatoare a imaginației și livrescului. „Să trăim literele mari/din ultimul exemplar al cărții”, sună îndemnul lui, viziunea eclipsând aici hegemonia realului devorator de iluzii.

Programatic la Grigore Chiper se configurează un fragmentarism al contrastelor, în care referențialul se întretaie intermitent cu metafizicul, verosimilul – cu fantasticul, văzul – cu viziunea. Salturile din metafizic în contingent se fac dinspre imaginar spre zone „neasfaltate” ale drumului existențial: „mereu senzația asta/ de parcă ai cotrobăi prin rufe murdare”; „te simți ca într-un rând la WC”. Decepționat de încremenirea convențiilor, eul le redirecționează spre zona concretețelor frustrate, lipsite de orice fior al transcendenței: „fi prezentă/ precum praful de pe cărți/ precum medicamentele din noptieră”, asimilându-și doza de firească precum „cafeaua de dimineață pentru hipertensivi”.

Amestecul de registre: anvergura simbolică a ficțiunii și nuditatea concretului, extazul poetic și dezamăgirea existențială, toate supravegheate de instinctul ironic și scepticismul gnoseologic al poetului relativizează structurile polimorfe ale realității, netezindu-le ascuțișurile.

În vremuri de resurecție a antipoeziei, Grigore Chiper nu se rușinează să rămână un „estet incorigibil” (Vitalie Ciobanu), producând imagini de o mare vibrație estetică și inteligență emoțională: „citesc câteva rânduri uimitor de limpezi/ de parcă m-aș uita la geam/ și aș mai prinde ziua de ieri” (*déjà-vu*). Pentru el, poezia are, clar, contururi feminine: „poezia e vioara”, iar literatura „nu e niciodată toba de tinichea”. Poetul evită stridențele. Le evită chiar cu o prea mare insistență, care deranjează la un moment dat cititorul avid de senzații tari. Păstrează însă un calm imperturbabil și nu lasă detectabile în poezia sa nici cea mai mică intenție de epataj, nici un fel de spectacole fosforicente de limbaj sau seisme discursive. Și totuși, poezia impresionează și fără unde de șoc. Impresionează anume prin decență, adâncime și sensibilitate. Profunzimea viziunii metafizice și „cumințenia” pixului, care ferește din pagină aluviunile lexicale zgomotoase, mă duce cu gândul la poezia lui Nichita Danilov și el un poet al tăcerii. Contractarea în tăcere, timpul („ziua de azi și de ieri”), cu nostalgia reversibilului, plăcerea și supliciul singurătății, precum și dorința de comunicare rămân câteva nuclee tematice ale creației lui Grigore Chiper, străbătute de undele hipersensibilității sale poetice.

Prozopoemele sunt dispuse fragmentar, dezvoltând, într-un melanj al fenomenologicului cu fibra vizionar-metafizică, stările predilecte din poezie: „doar două elemente te îngrozesc: frigul și singurătatea. Celelalte sunt suportabile. Singurătatea e ca o estradă într-un parc cu toți copacii tăiați. Scoți flautul dintr-o cutie neagra cu pereții negri. Apleci urechea: se aude gâlgăitul acolo, după uși. Înainte de a lega ața de grindă, îți încălzești îndelung mâinile într-un lighean cu apă caldă. Exersezi”. Poetul continuă să exerseze după ce a navigat „cu toate simțurile/ pe pliurile lăsate” ale *poeziei-femeie* și după ce a conștientizat limita actului poetic agresat de butonul *delete*. Se pare că, prin prozopoeme, e pornit să anunțe noi proiecte de fibră epică, poate chiar de factură romanească. Or, pentru talentatul poet, prozator, critic literar face să te avânci în pariuri.

Eu voi paria și pe Grigore Chiper, romancierul.

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

METALITERATURE

A QUARTERLY SCIENTIFIC JOURNAL
OF PHILOLOGY INSTITUTE,
ACADEMY OF SCIENCE FROM MOLDOVA AND OF THE
PHILOLOGY DEPARTMENT, “ION CREANGA” STATE
PEDAGOGICAL UNIVERSITY FROM CHISINAU.

It was founded in 2000

Year XI, number 3-4 (27), 2011

CONTENTS

EDITORIAL

ALIONA GRATI "A meditated life, a lived life, a hurt life, a dreamed life..." 3

VLADIMIR BESLEAGA – the 80th anniversary

ALEXANDRU BURLACU Vladimir Beșleagă *par lui-même* 6

ANDREI TURCANU „A Way to Damascus” in Vladimir Besleaga’s writing 25

ADRIAN DINU RACHIERU Vladimir Beșleagă – an interior voice 29

ALIONA GRATI *Zbor frant (Broken Flight)*: a narrative model of the self 33

LIDIA PIRCA Internal geometry of the character in the novel *Zbor frant* 41

EMILIAN GALAICU-PAUN The poet of "unwritten books" 44

NINA CORCINSCHI Vladimir Besleaga through Steliana’s eyes 50

GRIGORE CHIPER Realism and realistic potenciality in Vladimir Besleaga’s prose 57

DIANA VRABIE The epic of the diarist self (*The Journal 1986-1988*) 62

LILIA MARDARI Meditations about time 67

LITERARY THEORY

ALEXANDRU MATEI Aesthetic ideology and the value of literature 70

FLORINA CODREANU The end of representation and the representation of the end 79

POETICS

ELENA UNGUREANU Hipertext: ...text withim text within text within... 87

THE CONTEMPORARY LITERARY PROCESS

IGOR URSENCO Stefan Bolea, an upgraded cultural "terrorist" in the league of humanists 102

COMPARATIVE LITERATURE

ECATERINA CRECICOVSCHI The Marlowian Tetralogy in the Context of J. Conrad's Experiment with the Narrative Technique	111
--	-----

OPINIONS

MIHAI CIMPOI Eminescu and Caragiale: the temptation of the existential Center	116
ANDREI TURCANU Theodor Codreanu: major stake controversies	119
IOAN DERSIDAN Horia Petra-Petrescu's doctoral thesis about Ion Luca Caragiale (Leipzig, 1910)	130
FELIX NICOLAU The power of not to possess	145

CRONICALS

TATIANA BOTNARU Nina Corcinschi in a dialogue with Nicholae Dabija's <i>languages</i>	149
ALIONA GRATI Poetic accords in the debut melody	153
NINA CORCINSCHI Grigore Chiper and the poetry of post- <i>delete</i>	156

Director fondator

Alexandru BURLACU

Redactor-șef

Aliona GRATI

Redactori-șefi adjuncți

Anatol GAVRILOV

Nina CORCINSCHI

Stilizator

Mihai PAPUC

Responsabil de varianta engleză

Lilia PORUBIN

Secretar de redacție

Vlad CARAMAN

Tehnoredactare și design

Galina PRODAN

Colegiul de redacție

Liviu ANTONESCI (Iași)

Alexandra BARBĂNEAGRĂ

Nicolae BĂIEȘU

Nicolae BILEȚCHI

Mihai CIMPOI

Theodor CODREANU (Huși)

Tudor COLAC

Inga DRUȚĂ

Nicolae LEAHU

Dan MĂNUCĂ (Iași)

Felix NICOLAU (București)

Sergiu PAVLICENCU

Ion PLĂMĂDEALĂ

Elena PRUS

Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)

Andrei ȚURCANU

Maria ȘLEAHTIȚCHI

Diana VRABIE

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

**Adresa colegiului de redacție: Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 1
MD-2001, Chișinău, Republica Moldova, biroul 411.**

Tel: 022-27-23-79

E-mail. metaliteratura@gmail.com

www.metaliteratura.110mb.com

Founding Director

Alexandru BURLACU

Editor in Chief

Aliona GRATI

Deputy Editors

Anatol GAVRILOV

Nina CORCINSCHI

Stylistic editor

Mihai PAPUC

Responsible for English version

Lilia PORUBIN

Editorial Editing

Vlad CARAMAN

Editing and Design

Galina PRODAN

Editorial Board

Liviu ANTONESEI (Iași)

Alexandra BARBĂNEAGRĂ

Nicolae BĂIEȘU

Nicolae BILEȚCHI

Mihai CIMPOI

Theodor CODREANU (Huși)

Tudor COLAC

Inga DRUȚĂ

Nicolae LEAHU

Dan MĂNUCĂ (Iași)

Felix NICOLAU (București)

Sergiu PAVLICENCU

Ion PLĂMĂDEALĂ

Elena PRUS

Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)

Andrei ȚURCANU

Maria ȘLEAHTIȚCHI

Diana VRABIE

-
- The authors are responsible for the opinions expressed in this journal.
 - The volume is reviewed, approved and recommended by the Scientific Council of the Philology Institute of the Academy of Science from Moldova and the Senate of "Ion Creangă" State Pedagogical University.
-

**The address of the Editorial Board: 1, Ștefan cel Mare și Sfânt Avenue,
MD-2001, Chișinău, Republic of Moldova, office 411.**

Tel: 022-27-23-79

E-mail: metaliteratura@gmail.com

www.metaliteratura.110mb.com

ÎN NUMĂRUL URMĂTOR

- **ALEXANDRU BURLACU**
- **ADRIAN DINU RACHIERU**
- **ALIONA GRATI**
- **LIDIA PIRCĂ**
- **DIANA VRABIE**
- **NINA CORCINSCHI**

ISSN 1857–1905



INSTITUTUL DE FILOLOGIE AL AȘM
FACULTATEA DE FILOLOGIE A UPS „ION CREANGĂ”

Metaliteratură

Metaliteratură Anul XI, nr. 3-4 (27), 2011

Anul XI, nr. 3-4 (27), 2011