

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE

SERIA *FILOLOGIE*

**Nr. 25-26
2011**

Copyright 2011, Editura *Alma Mater*, Bacău, România
ISSN 1224 – 841 X
All rights reserved.

**Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău
Facultatea de Litere**

**STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE
SERIA FILOLOGIE**

Plurilingvism și interculturalitate

Discurs poetic, po(i)etica discursului

2011

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE. SERIA FILOLOGIE

**Revistă a Facultății de Litere,
Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău**

Redactor-șef: Vasile Spiridon

Comitet editorial: Nicoleta Popa Blanariu, Violeta Preda, Adrian Jicu, Petronela Savin

Redactori de număr: Florinela Floria, Adrian Jicu

Coordonator de număr: Nicoleta Popa Blanariu

Comitetul științific

Acad. Solomon Marcus, Academia Română

Acad. Eugen Simion, Academia Română

Prof. univ. dr. Maria Carpov, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași

Prof. univ. dr. Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași

Prof. univ. dr. Mircea A. Diaconu, Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava

Prof. univ. dr. Liviu Dospinescu, Universitatea Laval, Canada

Prof. univ. dr. Stelian Dumistrăcel, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Prof. univ. dr. Amos Fergombé, Universitatea Artois, Franța

C.P.I dr. Gabriela Haja, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Prof. univ. dr. Luminița Hoarță-Cărăușu, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași

Prof. univ. dr. Constantin Schifirneț, Școala Națională de Studii Politice și Administrative București

Prof. univ. dr. Francisco Torres Monreal, Universitatea din Murcia, Spania

Prof. univ. dr. Milan Vukomanović, Universitatea din Belgrad, Serbia

Prof. univ. dr. Caroline Ziolk, École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier, Franța

Conf. univ. dr. Ioan Dănilă, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Conf. univ. dr. Emilia Munteanu, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Conf. univ. dr. Ioan Sava, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

La realizarea numărului 25-26 din 2011, au contribuit, de asemenea, lector univ. dr. Mariana Tîrnăuceanu și asist. univ. dr. Ioana Boghian, care au oferit consultanță lingvistică pentru editarea rezumatelor și a articolelor în limba engleză.

Coperta: Anca Mihăilă

Adresa redacției: Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, Facultatea de Litere,
Str. Spiru Haret, nr. 8, Bacău, România
Tel./ fax: 0234.588884, e-mail: litere@ub.ro

Cuprins

I. Discurs poetic	7
Emanuela Ilie	
<i>Poezia lui Mihai Ursachi, între „ironia ontologică” și missa solemnis</i>	9
Amalia Drăgulănescu	
<i>Caligrame postbacoviene în poemele lui Virgil Mazilescu</i>	19
Mihaela Doboș	
<i>Vârstele sonetului la Ștefan Aug. Doinaș</i>	25
Carmen Brăgaru	
<i>„Zăvoiul din Florica e lunca din Mircești” – Vasile Alecsandri în grila lui Ion Pillat</i>	45
Petronela-Gabriela Țebrean	
<i>Râsul morților de aur, de Constantin Fântâneru și obsesia Thanatosului</i>	53
Cristina Popescu	
<i>Funcții poetice ale elegiei exilului la Ovidius. Procedee omofonice</i>	61
Diana Stoica	
<i>Imaginarul poetic al elementelor. Stânca – valorificări eminesciene</i>	69
Gabriela Gîrmacea	
<i>Imaginar literar și ideologie în poezia fracturiștilor</i>	79
II. Po(i)etica prozei	87
Iuliana Savu	
<i>Ioana Pârvulescu, pe calea romanului</i>	89
Anca Cazacu	
<i>Sub semnul sinelui: Mircea Nedelciu în zodia scafandrului</i>	95
Mihaela Teodor Chiribău-Albu	
<i>Dimensiuni ale temporalității în nuvela fantastică eliadescă</i>	107

Cristina Sculiță	115
<i>Valențe ale discursului oral în textul lui Marin Preda</i>	

III. „Noua Alianță” și Logosul cosmotoc	119
--	------------

Mihai Brescan	
<i>Universul elegant</i>	121

Mihaela-Cătălina Tărcăoanu	
<i>Limbajul poetic - facultatea de a crea lumi posibile - în viziune coșeriană</i>	133

IV. Studii interculturale	143
----------------------------------	------------

Corina-Elena Botezatu	
<i>Identitatea românească, între influență și autohtonism</i>	145

Elena Isai	
<i>Abel Roznovski – destinul unui emigrant în romanul <i>Caïn et Abel</i> de Jeffrey Archer</i>	159

Florin Țupu	
<i>Confluente româno-hawaiiene în literatura lui Valeriu Anania</i>	167

Recenzii

<i>Gramatica Academiei, într-o secvență explicativă (Ioan Dănilă)</i>	175
---	------------

I. Discurs poetic

**Poezia lui Mihai Ursachi,
între „ironia ontologică” și *missa solemn***

Abstract

The study *Mihai Ursachi's Poetry, between the "ontological irony" and missa solemn* focuses on the evolution, dynamics, influences and profound originality that the entire poetry written by the "Țicău Magister" reveals, at an attentive analysis. The hermeneutical process regards especially its particular slipping between the "ontological irony" and the temptation to poeticize some sacred "hermetical enigma".

Key-words: irony, solemnity, identity, otherness.

Esențială, în procesul de coagulare a poeziei lui Mihai Ursachi, este apartenența scriitorului la una dintre cele mai cunoscute grupări care au animat Iașul cultural, permis ori subversiv: „Grupul orfic”, cunoscut și sub numele de „neoeminescienii de la Iași”, înființat în 1964 de către Mihai Ursachi, Dan Laurențiu și Cezar Ivănescu¹. Așa cum apare ea coagulată în textele sau în conferințele teoreticienilor grupării², poetica acestei mișcări literare vizează în primul rând întoarcerea la paradigma poetică eminesciană, acordată cu revederea și asimilarea liricii interbelice românești și a celei contemporane din principalele limbi moderne. În al doilea rând, ea presupune revenirea la originile autentice ale lirismului și, odată cu ea, accesul către „sfere mai profunde, ca melosul incantatoriu al unor invocații religioase arhaice, hermetismul orfic sau esoterismul de diferite nuanțe, cum ar fi cel rosacrucian de exemplu”³. Sprijinindu-se pe lecturi dintre cele mai solide, comentate în varii locații („filosofia lui Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Jung, istoria religiilor și esoterismul creștin, iudaic și islamic erau subiectele de predilecție din lungile noastre conversații din casa Culianu, din casa mea din Țicău sau în plimbările la Repedea, Breazu sau Bârnova”⁴, își va aminti mai târziu Magistrul din „mahalaua celestă, Țicău”), orficii vizează reinstaurarea raporturilor ființei poetice cu lumea originară, arhetipală, în modalități doar în aparență diferite. Astfel, Mihai Ursachi și Dan Laurențiu readuc în atenție îndeosebi substratul filosofic și religios, așadar ceea

¹Căroră li se vor adăuga „filosofi, artiști plastici, prozatori, persoane interesate în istoria religiilor, antroposofie, teologie și teosofie” – Mihai Ursachi, în *Eminescu și noi*, inclus în *Zidirea. Opera în proză. Eseuri literare și filosofice*, Iași, „Princeps Edit”, 2007, p. 259.

²Mihai Ursachi, *Eminescu pentru cei în restriște; Poezia Ființei: de la Hölderlin la Paul Celan; Ironia ontologică; Eminescu; Eminescu și noi*, în *Zidirea. Opera în proză. Eseuri literare și filosofice*, Iași, „Princeps Edit”, 2007. Dan Laurențiu, *Eseuri asupra stării de grație*, București, Editura „Cartea Românească”, 1976.

³*Ibidem*, pp. 260-261.

⁴*Ibidem*, p. 262.

ce primul numește „esențele absconse, de extracție orfică și creștină” ale poeziei, iar Cezar Ivănescu exploatează, până la saturație, latura incantatorie a limbajului liric.

Poezia lui Mihai Ursachi atrage, de altfel, și printr-un substanțial intertext poetic și filosofic. În fapt, încă din *Inelul cu enigmă* (Iași, Editura „Junimea”, 1970) se poate observa faptul că în creuzetul liric se topesc cele mai diverse influențe poetice. Într-un articol din 1979 privind receptarea poeziei lui Mihai Ursachi⁵, Constantin Pricop putea deja contabiliza, cu metodă, modelele, reprezentanții, școlile poetice la care scriitorul ieșean fusese raportat de către vocile autorizate ale criticii românești, între care Nicolae Manolescu, Mircea Iorgulescu și Gheorghe Grigurcu: poezia folclorică și Eminescu, Macedonski și Minulescu, Arghezi și Blaga, Emil Botta, Radu Stanca și Ștefan Aug. Doinaș, Leonid Dimov și Emil Brumaru, Nichita Stănescu și Marin Sorescu, Mircea Ivănescu și Dan Laurențiu, ca să nu mai vorbim despre E.A. Poe, Novalis și Hölderlin, suprarealiști și expresioniști. Desigur că, ceva mai târziu, Mihai Ursachi își va recunoaște, deși doar prin ricoșeu, în eseurile pronunțat teoretice, câteva dintre aceste surse (despre Eminescu, bunăoară, va scrie în mai multe rânduri pagini substanțiale) ori va adăuga, pe lista de referințe obligatorii, cu totul alte nume: Socrate și Platon, Heraclit și Heidegger, Trakl și Rilke, Baudelaire și De Nerval, în fine, Paul Celan. Fără excepție, prin urmare, nume de mari poeți și filosofi, pe care Mihai Ursachi îi consideră niște împătimiți ai actului scriptural care dublează *gândirea* lumii.

În ciuda deselor referințe, nu avem de-a face totuși o poezie saturată de influențe, „încărcată până la refuz de reflexul *textelor străine*”, așa cum îi apărea, bunăoară, lui Gheorghe Grigurcu. Indiscutabil, poezia lui Mihai Ursachi se dovedește de o mare originalitate. Mai întâi, datorită intensității extreme a trăirii livrescului, a raportării la însăși istoria lirismului – pe bună dreptate, Mircea Iorgulescu amintea că, în cazul poeziei scrise de *magistru*, „reluarea, împrumutul, dezvoltarea de procedee, de teme și de motive cunoscute înseamnă *participare*”, așadar „beatitudinea” situării într-un poetic foarte intens. Apoi datorită finalității acestui uz frecvent de structuri nominale și verbale având câte un analogon imediat identificabil în canonul liricii anterioare: cum am mai afirmat, ne aflăm în fața unei poezii de o mare încărcătură tensională, pe care chiar autorul ei tinde uneori a o reduce prin subterfugii ca ironia sau intertextualitatea savantă. De multe ori, poetul erudit apelează la o operație inedită, pe care aș numi-o de permutare a referențelor livrestii, în așa fel încât cititorului să îi fie aproape imposibil să decodifice sursa ironiei plurietajate a discursului liric. Aș cita, spre edificare, câteva versuri incluse în *Meditația din Golful Francezului*: „Visez la strălucita logodnă/ a Cancerului cu Nebunia/ în zilele de aur al lunii Mai”. Desigur că, la o primă vedere, în astfel de versuri se poate observa o retorică neoromantică, ce ar miza pe motivele și atitudinile existențiale consacrate (visul, temporalitatea grandioasă, logodna extinsă la nivelul elementelor cosmice, devenită chiar principiu otologic). Comentând aceste versuri într-un context în care detaliază formele de „răzmeriță a eului creator împotriva disciplinei ce și-a impus-o printr-un orgolios exces volițional”, Gheorghe Grigurcu pomeneste de altfel „demența cosmică”⁶, specific romantică. Oricât de puțin probabil ar părea, ținta ironiei nu este totuși retorica romantică. Semantica

⁵Constantin Pricop, „Arca”, în *Convorbiri literare*, nr. 9/ 1979.

⁶Gheorghe Grigurcu, *Poezia română contemporană*, Editura revistei „Convorbiri literare”, Iași, 2000.

celor două motive din al doilea vers, și în special marcarea lor prin majusculă, trimite mai degrabă la retorica celei mai extremiste dintre mișcările de avangardă, futurismul, ale cărui manifeste semnate de Marinetti (mai ales *Să ucidem clarul de lună*), sunt subtil persiflate de excelentul cunoscător de poezie Mihai Ursachi, care s-a declarat în mai multe rânduri împotriva –ismelor de orice fel. Spre deosebire de cohorta nesfârșită de versificatori care și-au făcut, din contestarea acestor -isme, un blazon exhibit fără pic de pudoare, Mihai Ursachi a și avut suficiente motive care să-i permită delimitarea, orgolioasă, de tot ce a însemnat, atunci și acum, spirit gregar.

Miezul poeziei lui Mihai Ursachi stă, întreg, în superba *Confidență prozaică*, inclusă într-o carte de maturitate a scriitorului, *Nebunie și lumină* (Editura Nemira, București, 1998). Ultimele secvențe ale acestui text antologic – pe care majoritatea exegeților săi îl recomandă, pe bună dreptate, drept unul dintre marile poeme scrise de Mihai Ursachi – conțin practic, într-o formă densă, toate liniile directe ale unui program poetic atent scenografiat de autointitulatul *magistru de Țicău*:

„de aceea îți spun, toată baza mea (știi prea bine/ că-s mai vanitos decât Lucifer însuși)/ este Nimicul./ O glorie fără cusur și inalterabilă/ îmi construiesc în secret, folosind ca unelte/ disimulația (aplicată îndeosebi mie însumi)/ mistificarea și infamia. Prin ele/ voi ajunge stăpân absolut al imperiului/ fabulos, fără margini în timp sau în spațiu,/ nelegat de hazardul nu mai știu cărui/ obscur idiom, voi fi autarhul/ Nimicului./ mai mult nu-ți mai spun. Confidența aceasta - / în ciuda armoarei mele (*Să nu te încrezi*) - / pentru simplul motiv că te detest”.

Și anume: histrionismul, apetența pentru disimulație, mistificare și automistificare (de unde obsesia măștilor și a altor forme de deghizare), evaziunea în forme circumscrise nelimitării spațio-temporale și, în sfârșit, nihilismul ironic. Retorica aceasta – de camuflaj recunoscut ca atare, așadar ineficient – funcționează totuși în marea majoritate a poemelor incluse în primele volume semnate de Mihai Ursachi, *Inel cu enigmă* (Iași, Editura „Junimea”, 1970), *Missa Solemnis* (București, Editura „Eminescu”, 1971), *Poezii* (Iași, Editura „Junimea”, 1971), *Poemul de purpură și alte poeme* (Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 1974). Masca preferată este, deocamdată, aceea anunțată, cu superbia orgolioasă a poeziei neoromantice, în *Solie* („Eu sunt ambasadorul Melancoliei,/ Și iată,/ Mult prea duioasele mele scrisori/ De acreditare:”) și detaliată în *Prima scrisoare*, „Dată azi, în cetatea Măhnire”, de cel mai cunoscut *alter* al poetului: „Noi, Padișahul/ Întregii Melancolii,/ Împărat al Singurătății de sus și de mijloc,/ Stăpânitor/ Absolut al regatului Dor/ Și prinț Senior/ Al Tristeții,/ Dăm știre la toți ca să fie cu luare aminte/ Cătră solia trimisului nostru numit Menestrel”.

Este vorba, desigur, despre o „împărăție” lirică circumscrisă aceluiași coordonate – melancolie grea, solitudine apăsătoare, deși căutată, tristețe irepresibilă, dar și o ironie terapeutică – prin care începe deja să prindă contur o *geografie simbolică* absolut inimitabilă, în centrul căreia se poate localiza „Cetatea Putreziciune”. Viziunile fantastice ale poetului sunt mai întâi umplute cu elemente descinse direct din bestiarul autohton ori greco-latin și din bogata floră taumaturgică (Vasiliscul cel bun, cârțița devenită solul preferat al actantului, melcul Adeodatul, miliardele de pureci care „puiesc” în praful de stele, pelicanii apți a vedea înăuntru

lazaretului, cei Trei frați pătați, plecați ca să moară „Pe luna cea nouă/ [...] Vreamea cositului, roua bocitului”, sălciile de care este legat trupul unui mort, arțarii putrezi ș.a.). Li se adaugă personaje stranii, dotate cu simțuri noi ori cu simțurile cunoscute amplificate peste măsură: Magul, Moșneagul Silențio, Aspazio, bătrânul porcar Garibaldi, dar mai ales alchimistul Abstractor. Ritualurile complicate, de aparență barocă, dar de o esență gratuită inerentă, ale acestuia din urmă constituie nucleul poetic din *Tripticul termenilor sau încercare asupra cuvintelor*, probabil una dintre cele mai greu descifrabile secvențe lirice semnate de Mihai Ursachi. Pe de o parte, pentru că seria de vocabule prin care este descrisă alambicata ceremonie de facere a aurului poetic („esența secretă și prețioasă,/ esența a cincea”, „formulă/ spre dezlegarea formulelor”, „cristalul sublim”, „foc nesfârșit”, „echilibru cosmic”, „marea Distilerie”, *essentia nobilis*, „recipient”, „alambicuri,/ Țevi intestinale contorsionate și țevi capilare”, „substanța aceea nebună, alcoolul secret din cuvinte,/ *Spiritus verbi*” etc.) ar sugera faptul că ne aflăm în fața unei rostiri aproape sacerdotale despre actul poetic și finalitatea lui alchimică, deloc străină de principiul unificării totului – Daniel Dimitriu, spre exemplu, a și fost înclinat să citească în cărțile lui Mihai Ursachi „o cale de a reconstitui unitatea primordială a lumii”⁷. Natural, o unitate mijlocită de/ exprimată prin trinitate; în toate aceste volume, cifra trei apare, în fapt, cu o frecvență neconcurată decât de aceea a cifrei șapte („Un întreit mister”, „juvaer/ Cu sensuri trei și totuși unul singur” este invocat în *Inel cu enigmă*; obsedat să descifreze misterele nocturne, actantul liric din *Poarta Învierii* bate la „ușile tainei,/ În număr de șapte”; mirele morții poartă, în *Nunta*, „semnul cel alb, pirostriei de argint/ Și sub pirostriei cele șapte stigmat”; îndrăgostitul nostalgic poate reînvia, într-un grațios *Poem în memoria celor trei sâmburi de piersică*, „miracolul/ dragostei de trei ori ascunse” etc.).

S-ar putea spune, prin urmare, că „toate parabolele lirice ale lui Mihai Ursachi au ceva din fantastica și pasionanta îndeletnicire alchimistă”, așadar că autorul lor „se face sacerdot al lui Hermes, zeul revelației”⁸. În *Symposion nigrum* din *Marea înfățișare* (Iași, Editura „Junimea”, 1977), exclamația onctuoasă a practicantului-tip al acestui ritual îl va invoca, într-adevăr, direct pe patronul spiritual al alchimistilor: „Hermetică enigmă! Și cele opt simboluri/ sunt cupe opaline pe cele opt altare/ ale ofrandei pure. Cu noi este acela/ născut din însuși Hermes!/ Pe coapsa lui de aur/ e scrisă cifra triplă a Cheii absolute”. Dar când „soarele mistic apune în cețuri”, ca în sacramentală *Instauratio noctis* din *Poemul de purpură...*, cel care se insinuează în textele poetice nu poate fi decât celălalt Hermes, Psychopompos, perfectul călăuzitor în lumea lui Hades, așadar însoțitorul funerar (cf. Walter F. Otto, *Zei Greciei. Imaginea divinului în spiritualitatea greacă*). Practic, fără excepție, cărțile de versuri ale lui Mihai Ursachi atestă iluminări și instaurează viziuni fulgurante. Saturate de simboluri alchimice (pasărea lui Hermes, focul, sămânța metalelor, oglinda din fântână, Graalul), înervate de referințe din maestrul mistic (Paracelsus, Arterphius, Lapidus), ele ar putea fi așezate sub semnul tutelar al multiformului Hermes. La Hermes Arcadianul, supranumit uneori și Psychopompos, mesagerul zeilor, călătorul, călăuzitorul către Hades și paznicul sacru al drumurilor și căilor de acces, trimite în special tensiunea dintre jos și sus, dintre

⁷Daniel Dimitriu, *Ares și Eros*, Iași, Editura „Junimea”, 1978, p. 198.

⁸Ștefan Aug. Doinaș, „Vânător al realului, sacerdot al lui Hermes”, în *Lectura poeziei, urmată de Tragic și demonic*, București, Editura „Cartea Românească”, 1980, p. 216.

terestru și transcendent, dintre materie și spirit. De Hermes Trismegistus, zeul sapiențial, cu atribute profetice, astrologice și didactice, apologetul cosmografiei și al riturilor sacrificiale, în fine, zeul cunoașterii secretelor divine, amintește cumului sugestiv de trimiteri directe ori aluzive la oracular și alchimic. Cititorii rafinați, degustători de intertextualitate savantă, vor sesiza, de bună seamă, că volumele Magistrului abundă în referințe mitologice (Osiris, Urania, Cronos, Zeus, Apollo sau desigur, Mercur, adică Hermes) și citate latinești prin care sunt esențializate treptele, mijloacele sau principiile transformării alchimice (*solve et coagula, ora et labora, albedo, nigredo, rubificatio*). Adică, pentru neinițiații în tainele ezoterice: reducerea individului la stadiul primar al materiei, calcinarea (operație având drept corespondent cromatic negrul), urmată de putrefacție; purificarea subiectului, dizolvarea lui până la ființa universală (reprezentată de culoarea albă); distilarea urmată de conjugare, coexistența contrariilor (simbolizată de culoarea roșie), în fine, sublimarea, plenitudinea ființei, devenită căldură și lumină pură (operația ultimă, având drept analogon soarele, așadar culoarea aurului).

Să nu uităm, totuși, un atribut esențial al alchimiei: ambiguitatea, unicul atribut care, după Umberto Eco, a marcat-o „pentru secolele ce vin”. Autorul *Limitelor interpretării* observa, pe bună dreptate, că nu se va ști vreodată cu certitudine „dacă ea vorbește cu adevărat despre metale și vrea cu adevărat să producă aur sau dacă întreg limbajul alchimist și ritualurile lui privitoare la operații nu vorbesc despre altceva, de vreun mister religios, despre natura însăși a vieții sau de o transformare spirituală”. Din această perspectivă, trebuie să recunoaștem că, din momentul în care intrăm în imensul Athanor liric al lui Mihai Ursachi, ne este greu să ne dăm seama dacă într-adevăr co-participăm la ritualul fabricării aurului poetic sau dacă nu cumva toată seria meșteșugită de trimiteri, reveniri și nuanțări ale acestui proces nu fac altceva decât să mascheze etapele devenirii spirituale ale actantului său, respectiv ale devenirii sale artistice, *stricto sensu*.

În această devenire, un rol esențial îl joacă dualitatea. În acord cu una dintre certitudinile pe care, cum se va vedea, teoreticianul își configurează eseurile despre poezie (*Poezia perennis, Rațiunea poeziei, Forța poetică, Poezia Ființei: de la Hölderlin la Paul Celan*, toate incluse în *Eseuri literare și filosofice*, din Zidirea. Opera în proză. Eseuri literare și filosofice, Iași, „Princeps Edit”, 2007), poetul Mihai Ursachi apelează atât de frecvent la retorica dualității, încât sfârșește prin a da propriei lirici aparența unui veritabil *Ianus bifrons*. Nu mă refer, desigur, doar la utilizarea motivului dedublării, deși încă din *Inel cu enigmă* autorul își face un obicei din prelucrarea temelor subsecvente raportului dintre identitate și alteritate („O, Doamne, cu ură mă hăituiesc eu pe mine,/ ca pe o vulpe'mpuțită, și eu, hăituitul,/ îmi fug dinainte cu spaimă de moarte și cu rușine/ și eu, vânătorul, își pregătește cuțitul” – *Vânătoarea*; „«Învinsu-m'am însumi», sălta cel învins de el însuși,/ «și rob am făcut din învinsu'mi.» /în clipa aceea învinsu'și/ striga cu izbândă: „«Învinsu-m'am însumi»” – *Izbânda*; „Eu sunt din casa celor biruiți./ Un rege nou, venit din miazănoapte/ cu numele înfricoșat de EU./ mi-a spulberat armata mea de aur;/ lumina casei mele, fecioară și soție,/ e roabă rușinată în cortul lui barbar” – *Prinsul* etc.). Ci la faptul că, în tot ansamblul ei, poezia magistrului din „mahalaua celestă, Copou” apare, în același timp, solemnă și ironică, sobră și burlescă, substanțială și gratuită. Așa cum Mihai Ursachi poate părea „un poet deopotrivă frivol și extatic, galant și buf, cu accese simultane de patetism și histrionism, trăind parodia cu fast și gravitatea cu nonșalanță”, la „intersecția

gratuității cu efuziunea metafizică și a gestului clovnesc cu cel hieratic, în registre ce nu se sabotează reciproc” (Al. Cistelean). Bine-cunoscutul, des comentatul *Post scriptum. Transversaliile mari sau cele patru estetici. Poezie pe care a scris-o magistrul Ursachi pe când se credea pelican* este cea mai bună dovadă în acest sens. Niciuna dintre cheile hermeneutice anunțate de uvertura peritextuală nu se regăsește – în aparență cel puțin – în cele două versuri din care este constituit textul propriu-zis, constatare ironică asupra gratuității sensului și a demersului hermeneutic: „Un om din Tecuci avea un motor/ dar nu i-a folosit la nimic”. În mod evident, însă, aceeași frază, atât de puțin lirică, a putut fi interpretată de comentatori zeloși drept sinteză a poezicii ursachiene – altfel spus, ca text având simultan valențe poetico-testamentare, gnoseologice, ontologice, estetice ș.a.m.d. (A se vedea, bunăoară, măcar observațiile făcute de Ilie Constantin în „România literară”, nr. 14/1997: „oricare dintre noi posedă o capacitate de a învăța și de a cugeta – așa cum acel locuitor din Tecuci avea un motor – dar e necesar ca un magistrul să intervină pentru a o trezi din starea ei virtuală. Altfel, necălăuzită spre cunoaștere, acea capacitate de a înțelege sub îndrumarea unei călăuze sigure nu s-ar actualiza, ar rămâne inutilă ca motorul omului din Tecuci. A doua parte a titlului completează explicit instituția magisteriului pe care autorul se consideră apt să și-o asume, ca în momentul scrierii acestei poezii «pe când se credea pelican». Simbolul pelicanului nu e doar o imagine a paternității ce-și sfășie pieptul” pentru a-și hrăni progenitura; pe lângă conotația eristică, se poate vedea aici și sfășierea fără durere a magistrului care transmite elevilor destoinici cunoștințe atât de aprofundate încât fac parte din ființa sa” etc. etc.).

La fel de ușor s-ar putea demonstra, spre exemplu, că Mihai Ursachi este funciarmamente vorbind un mistic autentic. El însuși nu a părut să refuze formula, dar a insistat, în mai multe rânduri, pe o anume accepție a termenului mistic/ misticism: „Dacă prin misticism se înțelege o experiență de uniune, sau comuniune, sau comunicare (termeni care sunt înrudiți etimologic și semantic) cu vreo realitate fundamentală, paralelismul dintre experiența mistică și experiența poeziei absolute sub formă de comuniune și cu comunicare a Ființei pare să se justifice de la sine”⁹). Pe urmele lui Baudelaire, care percepea poezia ca „vrăjitorie evocatoare”, ca funcție sacră, prin care se poate revela „tenebroasa și profunda unitate” a lumii, poetul orfic ieșean pare, într-adevăr, a avea certitudinea existenței unor analogii secrete dintre om și univers. Peste tot în cărțile sale strecoară dovezi ale încrederii în hieroglifile originare care ar atesta, pe de o parte, existența unor forțe supra-naturale, trans-senzoriale ș.a.m.d., și, pe de altă parte, posibilitatea ființei (și în special această ipostază distinctă a ei, dotată cu hipersensibilitate și har demiurgic, care este Poetul) de a putea oricând comunica, prin intermediul revelațiilor, al extazelor fascinant iluminatorii, cu aceste forțe stranii. Alchimistul Abstractor din *Inel cu enigmă* se lăsa învăluit de *zumzelele adormitoare* din „grădina cu Forme” a universului, la fel cum menestrelul melancolic de lângă *Un trunchi de smalt albastru* [ce] stătea ca o stană putea să asculte „Sub dafinii în floare și bolțile de vie,/ cântări crepusculare de liră și de flaut”. Majoritatea actanților din cartea de debut trăiesc însă irepresibila seducție a călătoriei pe axele sus-jos, înalt-adânc. Tiparul fundamental al textelor privilegiază în fapt iluminarea, mediată de plonjarea în acvatic, ca spațiu ideal al „transmigrării”. Doar la o primă, neatentă vedere, finalitatea acestui gen de revelații pare a fi prin

⁹Mihai Ursachi, „Poezia Ființei...”, în *op. cit.*, p. 179.

urmare înecul, prăbușirea actantului („M'am prăbușit în fântâna întunecat de adâncă/ de lângă poartă,/ cu apa ce clocotește/ la Miezul de foc al Pământului” – *Fântâna*; v. și „Ci iată acum ochii noștri cristalice sfere/ vor putrezi în țărâna care'i aceeași/ în tot Universul” – *Șansă exclusă*). În esență, așadar, o astfel de prăbușire are sens ascensional, permițându-i celui prăbușit reintegrarea în ritmurile eterne, în „firele prafului cosmic care o dată/ o singură dată fuseseră Eu” – aceeași *Șansă exclusă*. În *Missa solemnis*, semnele acestei reintegrări în originar se înmulțesc vizibil, în așa fel încât, începând cu această carte, vocația orfică a lui Mihai Ursachi nu mai poate trece neobservată (Comentând unele dintre „armoniile profunde” ale acestei cărți, un alt reprezentant al grupului orfic, Dan Laurențiu, nota cu exactitate „Vocația orfică a poetului, de reintegrare prin strălucita extincție în regnurile naturii, de restabilire a echilibrului cu universul, a celui care o clipă s-a rătăcit de el, contestându-l”¹⁰).

Din moment ce destinul protagoniștilor acestor istorii revelatorii concepute de poetul Mihai Ursachi pare guvernat de principiul transsubstanțierii, al înălțării din straturile obscure ale umanului la treapta imuabilă a Spiritului, întreaga lui poezie poate fi considerată ca proiecție solemnizată a unei *questa* ideale, care are ca finalitate emanciparea derizoriului către durabil și a fragmentarului către unitate. O atare interpretare pare a fi validată nu numai de desfășurarea ceremonialurilor din texte, ci și de retorica discursului ursachian, căruia cumulum de enumerații și figuri retorice îi accentuează emfaza. Tocmai această retorică a insistenței grandioase însă atrage atenția asupra altei posibilități de lectură, căci ea subminează solemnitatea imprimată confesiunii lirice printr-o doză consistentă de ironie, subterană sau străvezie. Ironia și cele trei fețe ale sale (ironia socratică – metodologică, ironia romantică – gnoseologică, respectiv ironia radicală – ontologică) au constituit, cum se știe, unul dintre subiectele predilecte de meditație ale eseistului Mihai Ursachi. Ne interesează, aici, considerațiile acestuia despre temeiul ontologic al ironiei, care ar justifica pe deplin, în opinia scriitorului, și utilizarea ei ca material poetic predilect: „poetul ironic se face pe sine din coasta Ființei, ca opus al acesteia, ca unul care contrazice Ființa, care o des-ființează, înființându-se. Originea însăși a poeziei stă în natura dublă, în ambiguitatea disarmonică (*Zwiespaltigkeit*) a Ființei. Poezia există pentru că Ființa este în sine ironică”¹¹ (subl. aut.). În acord cu aceste idei din finalul eseului intitulat chiar *Ironia ontologică*, poetul Mihai Ursachi nu ezită să își asume riscurile inerente ironiei radicale, ontologice („O singurătate nesfârșită și o dezolare fără leac e prețul nașterii (facerii acesteia, ironia absolută, adică negația radicală a propriei ființe poate constitui limanul acestei automachii sau faceri – de – sine”), într-un discurs specific ce își arată la rândul său, fără rezerve, natura duală despre care vorbeam mai sus. Inclusiv într-un teritoriu liric presupus maiestuos, în care abundă realități esențiale ale ființei (ceea ce se marchează inclusiv prin utilizarea majusculelor ca Soare, Înălțime, Adâncime, Pământul, Oceanul etc.). Ajuns în fața uneia dintre „ușile oarbe ale tăcerilor”, călătorul obsedat de *Poarta Învierii* și lumina mântuitoare cade într-un somn greu, nu înainte de a se persifla în sonuri ludic-incantatorii: „În fața ușii șase/ am tras la aghioase:/ « Aghios, Aghios, Aghios,/ tămâie, tămâie, tămâie,/ momâie, momâie,/ lălâie.. »”. Tot astfel, abia la finalul unui discurs emfatic, baroc, totuși persuasiv, în care faconda sentimentaloidă (stârnită de „domnișoara sensibilă N.”) se amestecă, halucinant, cu reflecția

¹⁰Dan Laurențiu, *op. cit.*, p. 238.

¹¹Mihai Ursachi, „Ironia ontologică”, în *op. cit.*, p. 181.

filosofică înaltă, „singuraticul domn R.” își deconspiră, ca în treacăt, sursa reală a suferinței: „Doamne, iarăși vorbesc/ singur pe stradă, probabil că iarăși/ am uitat să iau picăturile...”. (Din reveriile domnului R. (1), din *Missa solemnă*). Chiar și la celălalt capăt al creației lui Mihai Ursachi, acolo unde predomină seria de confesiuni sfâșietoare asupra chinuitoarei așteptări a „marii înfățișări” („O, dar ce andrea nesfârșit de albastră/ va reuși să ucidă sufletul meu histrionic?// ...// Ca o ruină bazilicală,/ pradă șerpilor grași, histrionicul/ suflet...// Călăul solemn și puternic,/ imperialul călău” – *Odă*), în nodurile discursive se strecoară, întotdeauna, firele unei ironii stridente, care să reducă patetismul inerent unor astfel de texte cvasi-testamentare sau, pur și simplu, să ridiculizeze toate modele socio-istorice sau poetice de care poetul se delimitează cu dezgust. Redau, spre ilustrare, integral acest amar *Sonet ridicol* din ultima sa carte antumă, *Benedictus*: „Rigorile prudenței, credinței, curtoaziei/ noi niciodată nu le vom cunoaște/ decât cel mult în sfera poeziei/ uitându-ne la ele ca la moaște.// Numai așa se mai explică faptul/ că în acest secol de duzină/ n-a mai rămas decât grosolănia, raptul/ și rata la apartament sau la mașină.// Destul acum; scârbit de toate cele/ (chiar și de moarte’ mi este numai silă)/ eu împletesc cununi de imortele// pentru o ipotetică copilă./ Dar vai, ce catastrofice belele/ adastă omenirea imbecilă!”. Sau rama unei *Alte scrisori*, din *Nebunie și lumină*: „Poți să-ți spun că sunt sănătos, deși am reumă,/ podagră, precum și un mic cancer./ Fac neconținute progrese în domeniul/ atât de labil, de alunecos și riscant/ al poeziei. Am ajuns atât de aproape/ de perfecțiune, încât nu scriu nimic/ (...) Dar în fine,/ destul despre asta. Mă întreb ce-ți mai face nevasta,/ pe care atât am iubit-o. Noaptea îmi amintesc/ diferite poziții cu ea, și nu pot să dorm. Sforăie?/ La bătrânețe mai toți sforăim. (Știi tu povestea cu sfoara.)/ Mă gândesc la moguli, îi visez mai tot timpul/ pe Gînghis și Stalin. Văd că bat câmpii,/ așa că-ți urez cele bune, și mai ales/ o moarte plăcută, prin violență și cu surpriză”. Este, această egal sensibilizatoare confesiune care pare a-i anticipa destinul biologic, o dovadă în plus că marea poezie a lui Mihai Ursachi se joacă exact în intervalul dintre o „ironie ontologică”, fondatoare și o aspră, tulburătoare *missa solemnă*.

Corpus de studiu

Ursachi, Mihai, *Arca. Opera poetică*, Ediție critică. Prefață, itinerar biografic și selecție de texte critice Daniel Corbu, Iași, „Princeps Edit”, 2006.

Ursachi, Mihai, *Zidirea. Opera în proză. Eseuri literare și filosofice*, Ediție critică, Prefață, bibliografie, note și selecție de texte critice Daniel Corbu, Iași, „Princeps Edit” 2007.

Bibliografie critică

Dimitriu, Daniel, *Ares și Eros*, Iași, Editura „Junimea”, 1978.

Doinaș, Ștefan Aug., *Lectura poeziei urmată de Tragic și demonic*, București, Editura „Cartea Românească”, 1980.

Grigurcu, Gheorghe, *Poezie română contemporană*, II, Iași, Editura revistei „Convorbiri literare”, 2000.

Holban, Ioan, *Istoria literaturii române. Portrete contemporane*, I, Iași, „Princeps Edit”, 2003.

Iovănel, Mihai, *Dicționarul general al literaturii române*, Ț/Z, București, Editura

„Univers Enciclopedic”, 2009.

Laurențiu, Dan, *Eseuri asupra stării de grație*, București, Editura „Cartea Românească”, 1976.

Mincu, Marin, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea (de la Alexandru Macedonski la Cristian Popescu)*, Constanța, Editura „Pontica”, 2007.

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, București, Editura „Cartea Românească”, 1974.

Ursa, Mihaela, *Dicționar analitic de opere literare românești*, I, Cluj-Napoca, „Casa Cărții de Știință”, 2007.

Caligrame postbacoviene în poemele lui Virgil Mazilescu

Abstract

As known, the poetry of Virgil Mazilescu is difficult to classify into a certain criticism. However, if we were to find in literature a name for comparison, it would probably be Konstantinos Kavafis; if we associate it to a Romanian writer, this may be, to some extent, George Bacovia (whom Mazilescu worshipped). The common line of the three writers is, on the one hand, the *reductionism* style, used to eliminate excessive ornamentation and, on the other hand, a certain obsession with the shadow realm, euphemistically expressed. While many labels have been given to this rival (to a certain point) of Nichita Stănescu - poetic flow fragmentation, visionary secondment of the epic part, in fact, the underlying connection to the retroactively imaginary system relies on an emotional mixture, increased levels of the poem's self-remarks, the subject's depersonalization; voluptuousness of the reunited contrasts, slidings of the meaning constructs; the regime of double reading imposed by overlapping intratextual tension (the disclosures of the poetic laboratory), all these are part of Mazilescu's poetic mosaic, of a post-Bacovian type. But above all, there is a unifying tendency, which we call *calligramatic*, despite the similarities and differences from Bacovian poetry, a minimalist tendency in the positive sense of the term, of the intensive type (if it were to provide an intuitive icon-model), to create, like in Guillaume Apollinaire's *Calligrammes*, another idol of the writer.

Key-words: criticism, reductionism, poetic flow, calligramatic style.

În volumul *Poetica*, având subtitlul *12 eseuri de abordare estetică a Poeziei*, de Vassilis Vitsaxis - replică modernă a *Poeticii* aristoteliciene - al cărei titlu este, de fapt, *Anafora stin Poisi* (adică *Raport către poezie*, asemenea *Raportului către El Greco* al lui Kazantzakis), în *Poetica* neogrecului așadar, se afirmă următoarele: „Rațiunea se rușinează de capacitățile ei limitate și sfătuiește poezia să încerce să inventeze, prin vis sau nebunie, vreo imagine care dezorientează și emoționează”¹

În principiu, același lucru se întâmplă și în poemele lui Virgil Mazilescu, acest autor care a trăit puțin și a scris concentrat. Evocăm aici câteva dintre reperele biografice ale destinului poetului, din *Dicționarul general al literaturii române* – a urmat cursurile primare, gimnaziul și liceul la Cujmir (1949 - 1950), Turnu-Severin (1950 - 1951), Drăgășani (1952-1957) și București (1957-1959), unde va absolvi Liceul „Spiru Haret”. Frecventează Facultatea de Filologie, secția limba și literatura română, a Universității bucureștene (1959-1964), iar după finalizarea studiilor ajunge profesor la Greca, județul Giurgiu. Între 1966 și 1968 este bibliotecar la Biblioteca Orășenească din Ploiești, iar între 1968 și 1970 devine secretar al

¹Vassilis Vitsaxis, *Poetica*, București, Editura „Omonia”, 2000, p. 32.

cenaclului literar al Uniunii Scriitorilor. Din 1970 până la sfârșitul vieții lucrează ca redactor la „România literară”.

În articolul *Ultima întâlnire cu Virgil Mazilescu*, Nichita Danilov confirmă indirect un fel de conținut perceptibil *noetic*, în ceea ce privește creația lui V. Mazilescu - „Mazilescu era adeptul unei arte concise, de sorginte brâncușiană, fiind de părere că adevărul, pentru a putea fi perceput, trebuie redus la esență. Demonstrațiile sale de elocință erau deseori ilustrate cu versuri din Bacovia, pentru care avea un adevărat cult, și Eminescu”². Am ales așadar citatul respectiv al eseistului grec, deoarece poematica lui Virgil Mazilescu „împrumută”, în primul rând, câte ceva din dicțiunea altui grec, Konstantinos Kavafis de data aceasta. În acest context rememorăm poezia *Ferestrele – Ta parathira*: „S’autoes tes skoteines kamares pou pairno/ Meres baries epano kato trigirno/ gia na vro ta parathira...// Ma ta parathira den vriskontai/ i den mboro/ ego na ta vro.// Isos to fos tha einai mia nea tirania !// Pios xerei ti kainourgia pragmata tha deixei”, în traducere personală - „În aste odăi ca smoala unde îmi duc/ vechile zile, mă învârtesc încolo și încoace/ ca să dau de ferestre.// Ferestre însă nu-s sau nu sunt eu în stare să le găsesc...// Poate lumina fi-va vreo nouă tiranie// Cine mai știe ce lucruri noi ar scoate la iveală...”. De altfel, numele lui K. Kavafis, paredrul lui V. Mazilescu, este invocat chiar în poeziile sale; reamintim iarăși, fragmentar, sonoritatea unui poem similar, mazilescian, *Epidaur* – „noaptea păduri întregi am doborât cu securea/ cuie am bătut cu ciocanul cât e noaptea de lungă// (...) au bătut singure cuie în lemnul (...)// vor înghiți cuiele într-o noapte – vor incendia lemnul ce orb (...)// lângă tufele de mărăcini în floare singure să se prăbușească”.

Într-o suită de articole despre scriitorul Virgil Mazilescu, din revista „Mozaicul”, George Popescu, în studiul intitulat *Funcția anestezică a poemului*, se referă, în primă instanță, la *onirismul* poeziei mazilesciene, considerând că:

„*onirist* (în sensul strict al termenului ivit în cercul bucureștean binecunoscut), Mazilescu *n-a fost* (s.n.), întrucât, la o analiză atentă a poemelor sale, nu evaziunea din realitate predomină, în ciuda impresiei de dezavuare acesteia, cât mai curând descinderea într-un real precar, insidios, cu gestul unui revoltat căruia viața nu i-a mai lăsat nicio șansă de împăcare”³.

Dubla impresie, de totală naturalitate, și, deopotrivă, de migală de laborator, nu în sensul vreunei retorici anume, ci pornită dintr-un laborator misterios, al unei interiorități ce-și subîntinde luciditatea dincolo de limite, toate acestea conduc nu către ideea apartenenței la onirism sau anti-onirism, ele având totuși granițe inefabile, ci la ceea ce, din nou Vassilis Vitsaxis numea, în pledoaria sa, *carnea visului*. Deoarece, parafrazându-l pe Baudelaire, cu cât mai clară din punct de vedere „didactic” este poezia, cu atât mai mult scade în valoare, iar dimpotrivă, cu cât mai mult se eliberează de didacticism, cu atât se înalță spre frumusețea pură, căci claritatea și neclaritatea sunt legi care guvernează în aceeași măsură poezia, mai adaugă Kostas Palamas.

²Nichita Danilov, „Ultima întâlnire cu Virgil Mazilescu”, *Ziarul de Iași*, 3 mai 2007.

³George Popescu, „Funcția anestezică a poemului”, *Mozaicul*, nr. 8/ 2011.

Claritatea și neclaritatea, numite astfel simplificator, sunt reguli de importanță egală și în poezia bacoviană, sursa indicibilă a creației mazilesciene. Deși autor aflat în manualele școlare, ale cărui scrieri sunt afiliate diverselor curente de gândire poetică – simbolismul, modernismul în genere, chiar suprarrealismul și expresionismul, creatorul *Lacustrei* este cel care se agață mereu de „carnea visului”, ca și V. Mazilescu, și de aceea nu poate fi înțeles întotdeauna pe deplin; prin urmare, deși este considerat un scriitor canonic, opera lui se supune mai degrabă unor „norme ale durerii”, cum inspirat spune chiar Mazilescu într-una din poeziile sale. Postbacovianismul respectiv transpare încă de la început în versuri precum: „și după ce am inventat poezia într-o încăpere clandestină din adâncul pământurilor sterpe”, sau „timp nesfârșit indecent de pe corabie/ fă-mi semn pentru ultima oară” (*De pe corabie*), ori „nisip și pietre/ ne șoptește zidarul// să vă fac eu o casă/ cum nu s-a mai văzut// scânduri și cuie/ ne șoptește la ureche zidarul// prin aerul tot mai rece/ sub ploaia tot mai întunecată” (*Serbările*). Se pare că „Virgil Mazilescu a fugit de claritatea de oglindă venețiană a propriei lui gândiri, îmbătându-se nu numai cu alcool, ci și cu ascultarea extatică a unui plâns al lumii pe care l-a mai auzit, la noi, numai George Bacovia”⁴, mai consideră Alexandru Ștefănescu.

În mod surprinzător, nu există un *imaginar* propriu-zis în poemele lui Virgil Mazilescu, și a-l căuta asiduu ar însemna, după cum consideră Ion Buzera în monografia sa despre acest poet, „un afront adus inteligenței interpretative, un atac subtil la adresa prejudecăților ei”⁵. De fapt, reducăționismul său imagistic de sorginte bacoviană secretă nu atât poezie în sine, cât o *stare de poezie*, un *mood* aparte. Căci forma și conținutul, acești „colaboratori rivali”, în termenii lui V. Vitsaxis, concurează paradoxal la facerea poemului, deși în aparență lucrurile stau invers: n-au decât să se împiedice poeziile în imperfecțiunile lor umane și să cadă (mai adaugă grecul...). Mersul în sine, drumul, sunt singurul lucru realizabil, singura țintă adevărată. De aceea putem citi cu încântare uimită un poem precum *Prima poveste pentru Ștefana*, din care selectăm următoarele versuri - „dormi dormi somnul te duce de pe lume/ te spală și te piaptână și te împarte/ copiilor săraci și te-am uitat/ și ploaia va deschide iar fereastra/ ploaia verde și proaspătă ca iarba/ și în odaia pustie se va strecura/ și la picioarele stăpânului se va încolăci”, și refrenul „și moartea a deschis încet fereastra/ moartea verde și proaspătă ca iarba/ și în odaia pustie s-a strecurat/ și la picioarele stăpânului s-a încolăcit”.

Asistăm, iarăși și iarăși, la o idiomă non-beție de cuvinte, la acest poet-metamorfoză, la acest poet la care cenzura poetică de tip transcendent este, din fericire, puternică, astfel încât se pot recunoaște chiar unele tipare „clasice” eminesciene, chiar dacă V. Mazilescu se manifestă în scris *in intenso*, iar Eminescu să spunem *in extenso*.

„Pe de altă parte, există un fel de acumulări în jurul „sufletului” și al „sângelui” care dau consistență vederii, dar și un (auto)control mental responsabil, cu forme și simetrii transmise în mod neobișnuit prin vase comunicante când foarte bine articulate, când discontinue, sau transparente”⁶,

⁴Alexandru Ștefănescu, „Alți doi poeți”, *Convorbiri literare*, septembrie 2005.

⁵Ion Buzera, *Virgil Mazilescu*, Brașov, Editura „Aula”, 2000, p. 15.

⁶Gabriel Nedelea, „Virgil Mazilescu, poetul, curajul și puterea”, *Mozaicul*, nr. 8/ 2011.

subliniază Gabriel Nedelea, în articolul „Virgil Mazilescu, poetul, curajul și puterea”, în seria de articole din *Mozaicul*. Mai poposim, astfel, încă o dată, asupra unui text al lui V. Mazilescu: „încet și mai repede amar și dulce e vremea/ (...) / stă acolo pe marginea prăpastiei și spune și vorbește/ uitându-se într-una la ceas ca un bătrân/ cuprins de spaimă/ la căderea nopții”; „acolo se întretaie practic cele două/ zone: a vieții și a încrederii incomensurabile/ în eternitate” (din ciclul *Cuvintele unui prieten*). Aici se regăsește cu pregnanță intenția *caligramatică* a poeziei mazilesciene: scriitorul nu este desigur un poet *calofil*, în niciun caz *calodul*, însă îl macină mereu ideile perfecționiste, *idealul*, acela aidoma lui Niké Apteros, idealul care, neputând fi atins, câteodată degenerază. Sedusă nu numai de *Alcoolurile* lui Guillaume Apollinaire, cât mai ales de expresia spiralat-concentrică a formelor poetice, în genere, care se închid în ele însele, pentru a putea genera alte și alte deschideri (interpretative), în aceasta ar consta esența poeziei mazilesciene.

În ceea ce privește conținutul propriu-zis al poeziei, Nicolae Coande mai amintește:

„Cred că poezia – ca și viața lui Mazilescu stă sub semnul dostoevskian al scârbei, care nu înseamnă detașare, ci viscerală implicare (...). A nu te înșela cu privire la lume – iată deviza la vedere a lui Mazilescu, pe cât de lucid, pe atât de poet implicat în a îmbrățișa catastrofa sub variile ei chipuri”⁷.

Și totuși în poezie, acest scriitor nu e catastrofic, ci mai degrabă *eucatastrofic*, dicțiunea lui înscriindu-se în cele din urmă în linia „clasică”. Însă una din trăsăturile specifice ale scriiturii sale este faptul că procedează „anarhetipal”, destructurând adică, până la un punct, arhetipurile, și aplicându-și, în loc de mască, o *identitate* de tip fractal, corespunzând „subiectului multiplu” postmodern, fărâmițându-se și adunându-se mereu într-un punct central. În unica monografie despre acest poet, cea alcătuită de Ion Buzera, sunt descrise două temperamente *arhetipale* ale cunoașterii de tip poetic: una reprezentată de linia I. H. Rădulescu – Bolintineanu – Blaga – Barbu – Gellu Naum – Doinaș – Nichita Stănescu, pe de o parte, și de Anton Pann – Grigore Alexandrescu – V. Alecsandri – Arghezi – Geo Dumitrescu – Marin Sorescu – Mircea Cărtărescu, pe de altă parte. Însă doar Bacovia, și Virgil Mazilescu, într-o anumită măsură, au reușit o sintetizare, și mai departe, o desprindere de aceste tipuri de generativitate.

Întorcându-ne la modelul focalizat concentric al poemelor mazilesciene, asemenea lui Alexandru Dragomir, filosoful minor descoperit de G. Liiceanu, Mazilescu își poate pune următoarele întrebări –

„Oglinda este locul de întâlnire cu tine însuși.

În oglindă „te vezi”, te uiți la tine. Te vezi numai uitându-te la tine, e adevărat, dar în fine *te vezi*. Ca pe oricare altul, *acolo*, în oglindă. Ochiul cu care te uiți este unul critic, ca față de un străin, și nu voit, ci fiindcă într-adevăr îți apari ție însuși, așa cum arăți în oglindă, ca unui străin. Oglinda te redă așa cum apari, cum te văd adică ceilalți...

⁷Nicolae Coande, „Grija chiriei și a morții. Homo sacer în Balcani”, *Mozaicul*, nr. 8/ 2011.

(...) Cel din oglindă ești totuși tu, nu un străin. Unde e atunci străinul? Neîndoios în tine, cel ce se uită în oglindă, în „punctul de vedere în care privești”⁸.

Frumosul este greu explicabil, mai putem adăuga, precum anticii (*halepa ta kala*), iar puternicul instinct de condensare ontologică, după cum îl numește Ion Buzera, prezent la V. Mazilescu, împiedică de fiecare dată parcurgerea actului exegetic până la capăt, ajungându-se la o ambivalență poetică ce nu poate fi depășită, precum în poemul următor: „suntem fericiți ca trestii/ dar într-un singur fel se consideră și justa viață/ și liniștea neplătită a plimbărilor cu barca pădurarului/ eu unul pândesc soarele răsare dintre cearceafuri/ nu prea cunosc această zi cu toate urmările ei/ bună ziua bună ziua-n plină stradă/ pentru totdeauna oricine aș fi sunt celălalt”.

Cât privește *impersonalitatea* textelor mazilesciene, *persona* și *non-persona*, masca și ipostaza fără de mască apar simultan, coexistă; sinele se ascunde heideggerian, ar putea afirma unii critici, iar alții, mai modești, ar spune că poetul este „pătruns de sine însuși”, la modul eminescian. Între *identitate* și *alteritate*, poetul preferă o formulă hibridă, în care *id*-ul (subconștient), *to idio* (gr. „același”), *idiotul* (la modul tragic, dostoevskian) se confundă cu *alter*-ul, prin *alt-erarea*, modificarea prin intermediul *ficțional*, în sens larg al cuvântului, a tuturor mijloacelor lirice. Altfel cum să putem citi un text precum următorul, din *Fragmente din regiunea de odinioară*: „perechi perechi se legănau la orizont în ștreangul zilei/ vorbeau ca morții în praf deși morți nu erau/ își însușiseră un fel de limbaj subiacent – al adorației/ nici acuma nu e prea târziu nici acuma/ dangățul norilor o! Măruntă iluzie-n ștreangul zilei/ pe toate căile viața mă previne mă avertizează” (***)

Revenind la un ton mai terestru, biografic, credem, odată cu exegetul Constantin Dumitru, următoarele - „Creator și prizonier al unei boeme în care se intra mai greu ca la Academie, Virgil Mazilescu și-a trăit pur și simplu poezia. Accidentele biografice nu au sens în sfera onirismului, având până la un punct un sens livresc, ce trebuie nuanțat cu faptul esențial că poetul își trăia visul (coșmarul) cu o seriozitate arare tulburată de ironia timidă a întrebărilor de care știa să se apere, poetul și administratorul, incredințat că „va fi liniște, va fi seară”, oricâte i s-ar întâmpla”⁹. Se pare că legenda despre poetul Virgil Mazilescu a rămas mai puternică decât poezia lui, după cum remarcă și Georgeta Drăghici, în articolul *Fascinația legendei*, care subliniază, de asemenea, că

„alegerea narativității și a mai marii coerențe nu aduce simplitate și claritate discursului poetic, el rămâne la fel de baroc, sofisticat și abscons, dar ceea ce era gest teatral, artificial până acum, devine aici trăire mai sinceră, semnalare mai exactă a tragicului existențial...”¹⁰.

Rămânând la convingerea că poemul este un superb eșec, și în cazul poetului de față, încheiem considerațiile noastre, nu fără a rememora încă o dată versurile

⁸Alexandru Dragomir, *Cinci plecări din prezent*, București, Editura „Humanitas”, 2005, p. 15.

⁹Constantin Dumitru, „Poemul-cronică”, *Mozaicul*, nr. 8/ 2011.

¹⁰Georgeta Drăghici, „Fascinația legendei”, *România literară*, nr. 19/ 2004.

sale - „cuvântul poetului vuitește până departe/ noi doi suntem și mai departe/ aici pe malul lacului sub septentrion/ avem grija chiriei și a morții”. În acest context, accentuăm încă o dată că

„Schimbarea configurației canonice, sau cel puțin demarajul teoretic e una dintre consecințele inevitabile ale acestei `cherele’ *des anciens et des modernes* și în literatura română. O modificare decisivă a modelului canonic *piramidal* nu s-a produs, după cum a remarcat cu luciditate Ion Simuț, însă o intensificare a curenților pe verticală, și într-un sens, și în celălalt, este de pe acum vizibilă. (...) Că schimbarea în sine nu va întârzia este deja o evidență, geografiile axiologice care vor rezulta neputând fi încă stabilite cu precizie.”¹¹

Dacă Virgil Mazilescu este un scriitor mare sau unul minor, în accepția lui Blaga, dacă are șanse de clasicizare, să lăsăm Timpul, acest necruțător critic, să se pronunțe.

Bibliografie

- Buzera, Ion, *Virgil Mazilescu*, Brașov, Editura „Aula”, 2000.
Coande, Nicolae, „Grija chiriei și a morții. Homo sacer în Balcani”, *Mozaicul*, nr. 8/ 2011.
Danilov, Nichita, „Ultima întâlnire cu Virgil Mazilescu”, *Ziarul de Iași*, 3 mai 2007.
Dragomir, Alexandru, *Cinci plecări din prezent*, București, Editura „Humanitas”, 2005.
Drăghici, Georgeta, „Fascinația legendei”, *România literară*, nr. 19/ 2004.
Dumitru, Constantin, „Poemul-cronică”, *Mozaicul*, nr. 8/ 2011,
Nedelea, Gabriel, „Virgil Mazilescu, poetul, curajul și puterea”, *Mozaicul*, nr. 8/ 2011.
Popescu, George, „Funcția anestezică a poemului”, *Mozaicul*, nr. 8/ 2011.
Ștefănescu, Alexandru, „Alți doi poeți”, *Convorbiri literare*, septembrie 2005.
Vitsaxis, Vassilis, *Poetica*, trad. Elena Lazăr, București, Editura „Omonia”, 2000.

¹¹Ion Buzera, *Virgil Mazilescu*, Brașov, Editura „Aula”, 2000, p. 9.

Vârstele sonetului la Ștefan Aug. Doinaș

Résumé

Défini, par une métaphore, comme «une architecture calculée de vocables», le sonnet est une espèce littéraire qui a suivi et séduit Doinaș dès son adolescence, parce que sa réalisation est «le fruit conjugué de l'inspiration lucide et de l'initiative des mots, c'est-à-dire un examen difficile de poésie supérieure» et tels examens ont été toujours cherchés par le poète. Si d'autres auteurs perçoivent le sonnet comme un simple exercice de virtuosité, Doinaș le considère musique par excellence – «aucune autre espèce n'envoie à *mélos* plus que ça» - et il lui expérimente l'euphonie, au fil des années, en plusieurs formes, jusqu'à l'épuisement subjective des réserves de musicalité de l'espèce. À 80 ans, l'auteur a la révélation d'une nouvelle forme de sonnet, une expérimentation qui le tente comme une «aventure insolite»: *Le sonnet sans son*. C'est une évasion prosodique synonyme avec une négation ou, au contraire, avec une argumentation des possibilités infinies de l'espèce, et le créateur conquiert de nouveau, dans cette manière insolite, «le naturel d'une communication directe et spontanée».

Mots-clés: sonnet, poésie supérieure, euphonie, expériment.

I. Sonetul în modernitate. Preambul teoretic

Nu este fără temei să afirmăm că sonetul este cea mai cunoscută, mai răspândită și, până la urmă, cea mai importantă specie a poeziei cu formă fixă. De la Boileau, care afirma, în plin clasicism, că „un sonet fără defect valorează singur cât un lung poem”, până la experimentele liricii moderniste, în care „poemul se vrea o alcătuire suficientă sieși, cu multiple iradierii de semnificație”¹, sonetul este un spațiu estetic frecventat de toți marii poeți ai lumii, ca o oază de stabilitate și echilibru a liricii.

Ștefan Aug. Doinaș este poetul care a văzut în poezia cu formă fixă, paradoxal, șansa lirismului modern de a se reinventa, supraviețuind eterogenității de forme și formule stilistice, excesului de experiment și înstrăinării de chiar rădăcinile sale. Luptând implicit cu o asemenea *insolitare* a poeziei, Doinaș caută și dezvoltă un nou orfism, pe care îl identifică în echilibrul geometric dintre idee și expresie, dintre construcția textuală și conturul extrasemnatic al cuvântului poetic. Înțelegând de timpuriu că „formele fixe pot fi atât punctul central al unei reîntemeieri, cât și punctul de fugă al unei noi dezbateri”², Doinaș a cultivat sonetul prin multiplele căi ce i-au stat la dispoziție, dată fiind amploarea și adâncimea profilului său de creator. S-a apropiat de sonet ca traducător și exeget al poeziei universale, ca teoretician, dar

¹Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, traducere de Dieter Fuhrmann, București, Editura „Univers”, 1998, p. 11.

²Ioana Bot, *Sensuri ale perfecțiunii. Literatura cu formă fixă ca încercare asupra limitelor limbajului*, Cluj-Napoca, Editura „Casa Cărții de Știință”, 2006.

mai ales ca poet, dat fiind faptul că acesta rămâne o constantă a creației sale, de la primul până la ultimul volum de versuri.

Fără a ne propune o definiție, o clasificare și o cronologizare strictă a speciei, după cum nu intenționăm nicio analiză a contribuțiilor teoretice pe această temă, reținem, totuși, că sonetul este o piesă lirică alcătuită din 14 versuri cu aceeași măsură (cel mai adesea, 11 silabe în literatura italiană, spaniolă și română, 12 silabe în poezia franceză și 10 în cea engleză) dispuse, în *sonetul clasic*, în două catrene cu rimă îmbrățișată și două terține, la care câte două versuri dintr-unul rimează între ele și cu un al treilea din cealaltă terțină (cdc/dcd). În sonet există regula ca niciun cuvânt să nu se repete, excepție făcând, desigur, conjuncțiile, prepozițiile, verbele auxiliare etc., iar versul final să aibă o valoare de concluzie, exprimată uneori chiar aforistic, sentențios. Dintre numeroasele tipuri de sonet, amintim *sonetul clasic sau regular*, *sonetul cu coadă* (se mai adaugă versuri sau chiar terține întregi), *sonetul retrogradus* (poate fi citit și de jos în sus, asemenea glosei, pentru că fiecare vers are un înțeles independent, dar și unitar cu restul), *sonetul inversat* sau *a rebours* (se începe cu terținele, în loc de catrene), *sonetul dublu*, unele din aceste forme regăsindu-se și între traduceri ale lui Doinaș.

Deși este considerat o specie tradițională, sonetul se bucură, totuși, de atenție din partea gândirii critice și a esteticii contemporane, după ce intrase, o vreme, în fondul pasiv al acesteia, subînțelegându-se, oarecum, caracterul său desuet. Pe de altă parte, creația propriu-zisă nu a avut niciodată rezerve în legătură cu sonetul, el fiind o specie-ancoră a liricii. Poeții au realizat, prin el și în el, „exerciții de modelizare” (Ioana Bot) a sensibilității, într-o tendință creatoare numită de Doinaș „modernitatea desuetului”³.

Situat la intersecția literaturii cu muzica⁴ - Doinaș observă că „Pentru cititorul rafinat, urechea e « atinsă » înainte chiar ca înțelegerea lui să elaboreze semnificațiile din text”⁵ -, cu deschideri structurale către artele figurative – „lectura unui sonet solicită o performanță a acestuia în gând, dar și una vizuală”⁶ -, sonetul se vrea o matrice *sui generis* a sincretismului artelor, pe care le asimilează pe țesătura *literarului*. Dificultatea și totodată provocarea sonetului către practicienii speciei vine din caracterul procustian al formei, în tensiune cu armonia unui conținut ce se vrea rotund, încheiat.

Deși istoria poeziei universale ne oferă destule modele de încălcare a granițelor speciei – pentru că genericitatea este, în fond, o categorie relativă și interpretabilă⁷ – există, totuși, o tensiune inherentă poeziei cu formă fixă, care trebuie să-și închege mesajul printr-o cântărire infinitezimală a limbajului. Un alt tip de

³Ștefan Aug. Doinaș, *Atlas de sunete fundamentale*, antologie, prezentări, traduceri și postfață de Ștefan Aug. Doinaș, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 1988, p. 17.

⁴Nu este lipsit de interes să menționăm, în acest context, că în Sicilia medievală circula, ca variantă orală a sonetului, o formă populară numită *strambotto*, recitată cu acompaniament instrumental sau chiar cântată de menestrelă, a cărei temă era întotdeauna iubirea. (cf. Marcel Duță, „Sonetul”, în *Dicționar de termeni literari*, București, Editura Academiei, 1976, p. 411.

⁵Ștefan Aug. Doinaș, „Orfeu și tentația realului”, în vol. *Poeți străini*, București, Editura „Eminescu”, 1997, p. 20.

⁶Igor Mocanu, „De la holorisme și ronsete la sonet. Și invers”, în *Observator cultural*, nr. 414, martie 2008.

⁷Cf. Lăcrămioara Petrescu, „Interferențe generice”, în *Philologica Jassyensia*, An II, Nr. 2, 2006, pp. 115-120.

provocare pentru creator vine din dificultatea atingerii originalității în condițiile unei structuri impuse, ceea ce ridică pragul de finețe al prelucrării poetice destul de sus. Raporturi de tipul *natural/artificial*, *limbă/limbaj artistic*, *conformitate/originalitate*, *limitare/libertate* etc. revin frecvent în debaterile despre specificul sonetului ca poezie cu formă fixă, alimentând ceea ce Doinaș numește „paradoxul convenției firești”⁸.

Definit metaforic drept „arhitectură calculată de vocabule” sau, puțin mai tehnic, „poliedru cu șapte fețe care răsfrâng similar (dar și diferit la unii poeți) sunetul de ansamblu”⁹, sonetul este o specie care l-a urmărit și l-a sedus pe Doinaș încă din adolescență, pentru că realizarea sa este „rodul conjugat al inspirației lucide și al inițiativei cuvintelor, adică un examen dificil de lirică superioară”¹⁰, iar asemenea examene nu i-au displicut niciodată poetului, ba mai mult, l-au antrenat să-și lămurească până la capăt adevărul din versurile sonetului goethean *Natura și Arta*: „Magistru-abia-n constrângeri se vedește/și legea doar ne-oferă libertate”.

Ca traducător de poezie, Doinaș s-a aplecat cu deosebire asupra sonetului, asumându-și, ca om de cultură și artist, una din ideile lui Paul Valéry, potrivit căruia „Există ceva mai prețios decât *originalitatea*, este *universalitatea*”, pentru că „Aceasta din urmă o conține pe prima și o folosește sau nu, după necesitate.”¹¹. Volumul *Atlas de sunete fundamentale* reprezintă, din acest punct de vedere, o fericită mărturie a reușitei autorului de a aduce în peisajul liricii românești marii sonetiști ai lumii. Din cei peste 70 de autori traduși, 26 sunt prezenți cu sonete, autorul realizând, prin intermediul lor, întoarcerea simbolică la originile speciei și, ulterior, zăbovirea asupra momentelor semnificative din evoluția acesteia. Această „hartă” a literaturii universale cuprinde - ca să utilizăm terminologia metaforică a lui Doinaș - un continent al sonetului organizat dual: traduceri propriu-zise și „discursul de însoțire” reprezentat de fișele ce le precedă și le susțin, ca exegeze aplicate pe de o parte textului original, iar pe de altă parte actului de traducere în sine.

II. Sonetul lui Ștefan Aug. Doinaș sau modernitatea în filigranul convenției

Doinaș este unul din cei peste 200 de poeți români care au creat sonete, înscriindu-se într-o genealogie deschisă de Gheorghe Asachi, primul sonetist român, și continuată de Hasdeu, Alecsandri, Eminescu, Coșbuc, Macedonski, Bacovia, Blaga, Voiculescu, Sorescu, Philippide etc. Adept al coerenței și al rigorii formale, Doinaș găsește în sonet nu numai o specie potrivită temperamentului său poetic, ci și o *forma mentis* adecvată viziunii sale asupra creației. În eseu *Orfeu și tentația realului*, autorul vorbește despre tendința operei de artă – deci și a poeziei – de a se ordona cosmogonic, nu numai atunci când se prezintă ca o mare desfășurare poematică, precum *Divina Comedie* a lui Dante, ci și când ia forma „monadică a așa-numitelor « forme fixe » (sonetul, rondelul, balada)”¹².

⁸Ștefan Aug. Doinaș, *Atlas...*, op. cit., p. 17.

⁹Ștefan Aug. Doinaș, „Sonetul fără sunet”, în revista *Secolul 21*, număr monografic 1-6/2003 (pp. 454-459), p. 18.

¹⁰*Ibidem*.

¹¹Paul Valéry, *Rhumbs*, Paris, Editions Gallimard, 1933, pp. 182-183.

¹²Ștefan Aug. Doinaș, *Orfeu...*, op. cit., p. 21.

Deși redus ca întindere, riguros construit și concentrat, sonetul exprimă , „ca un ghioc sonor”, întreaga complexitate a universului, prin procedeul „lumii într-un strop de rouă”¹³. Grija aproape infinitezimală pentru detaliul lingvistic și compozițional nu înseamnă, cum se sugerează uneori, „obsesia formei” de dragul formei, ca act gratuit și inutil, simplu „exercițiu imitativ” confecționat *ad hoc* și „serviabil”¹⁴, ci respectarea unui principiu ținând de cosmogonia operei, deoarece, „Ca în orice construcție, suficientă sieși deoarece corespunde unei necesități de ordin lăuntric, nici un element nu poate fi deplasat sau alterat fără a atrage după sine ruina întregului edificiu de sunete.”¹⁵ Marian Nițescu vede în preferința poetului pentru sonet chiar un act de curaj, dată fiind evoluția înspre anti-formă a liricii contemporane lui – „el e aproape singurul poet care nu se sfiește să scrie, într-o măsură, e drept, mai mică decât la debut, versuri de factură clasică”¹⁶ – subliniind că nu versul liber este semnul modernității, ci „structura interioară și personalitatea poetului”¹⁷.

Prin sonet – ca și prin baladă – Doinaș se sustrage „ideii de convulsie, dominantă în poezia modernă”¹⁸, după cum observa Eugen Simion, propunând în schimb *o poetică a intensivului* și a *reductivului*, al cărei ideal este maximum de conținut exprimat în minimum de formă, dacă ne este permisă, pentru logica demonstrației, această simplificare. Dintre „procedeele intensive”¹⁹ identificate de autor în lirică – *notația revelatoare, suprapunerea, aglomerarea, redimensionarea realului, contrastul* –, toate motivate prin faptul că „poetii care le utilizează au sentimentul că realitatea este ori prea mică, ori prea mare, că stofa ei e ori prea subțire, ori prea groasă” și, tocmai de aceea, „eul liric simte nevoia de a însuma elementele disparate, de a scădea ceea ce i se pare balast sau accident nesemnificativ, de a mări infinitezimalul sau de a micșora proporțiile colosalului, de a dubla pojghița lucrurilor prin suprapunerea unei pelicule”²⁰ etc., considerăm că Doinaș valorifică în sonet, cu deosebire, *suprapunerea, redimensionarea realului și contrastul*. Mai adecvate spiritului sonetului ca poezie cu formă fixă sunt însă „procedeele reductive”²¹ – *reducerea la substrat, stilizarea, selecția absolută, abstractizarea, neantizarea* – primele patru fiind asumate implicit de autor ca metode de „tratate poetică a realului”.

După cum observă unul din exegeții operei sale, la Doinaș există un adevărat „apetit al situației față de convenție: mai rar la noi un poet care să se entuziasmeze într-atât de rigorile prozodiei, molipsindu-se spontan de viciul formelor fixe!”²². Reținem și ne asociem, dincolo de formularea inedită a criticului, ideii de asumare de către Doinaș a poverii originalității în interiorul unei structuri cvasiermetice, ca un pariu care nu exclude, însă, libertatea, ludicul, experimentul.

¹³*Ibidem*, p. 22.

¹⁴Virgil Nemoianu, *op. cit.*, pp. 65, 66, 67.

¹⁵Ștefan Aug. Doinaș, *Orfeu...*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶M. Nițescu, *Poeți contemporani*, București, Editura „Cartea Românească”, 1978, p. 49.

¹⁷*Ibidem*.

¹⁸Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, București, Editura „Cartea Românească”, 1978, p. 141.

¹⁹Ștefan Aug. Doinaș, *Orfeu...*, *op. cit.*, p. 30.

²⁰*Ibidem*, p. 41.

²¹*Ibidem*, p. 42.

²²Radu Călin Cristea, *op. cit.*, p. XI.

Plierea dicției poetice după un principiu de organizare standardizat trădează o „voluptate a limitelor” – expresia apare la Aurel Martin și la Marian Nițescu – care îl obligă pe autor la o mai adâncă rafinare a ideii și a expresiei, această disciplinare a versului fiind convertită cu talent într-o ocazie de manifestare a personalității lirice.

În cazul sonetului doinașian, critica literară a vorbit de o „resurecție a tradiției prin procedeele expresive ale unui spirit modern”²³, de „tentativa disciplinării, în spațiul unei riguroase forme fixe”²⁴, de „cenzura unei lucidități care îngheață rotocoalele respirației dionisiace, prefăcându-le în forme geometrice”²⁵, de „luminozitatea mediteraneană, îndeosebi elină”²⁶ care învăluie creațiile sale etc., însă puțini cercetători au zăbovit asupra textelor propriu-zise, rămânând în sfera considerațiilor generale, rareori argumentate și exemplificate. De asemenea, nu s-a realizat o privire longitudinală asupra sonetului, pentru a se urmări continuitatea și ritmicitatea acestuia în volumele de versuri ale autorului.

Din multitudinea de opinii critice asupra valorii sonetului doinașian în ansamblul creației sale și al liricii noastre în genere ne-au atras atenția câteva, datorită percepției și a valorizării diferite, chiar opuse, a aceluiași material liric. Una îi aparține lui Eugen Simion, care pune sonetul lui Doinaș sub semnul *statuarului*, al *conservării formelor*, al *solemnului*, al *grandiosului* și al *monumentalului*, al *ororii de fragmentarism*, al *conceptualizării* și al *obiectivării*, al *transparenței intelectuale*²⁷ etc., ca atribute ale unui lirism „fin” și „sistematic repliat în el însuși”²⁸. Aceste dominante caracterizează, în viziunea criticului, întreaga poezie doinașiană și tot lor li se datorează pericolul „uscării”, uneori, a discursului liric, prin „evitarea” emoțiilor directe și consumarea subterană a acestora, la adăpostul unui „spirit de geometru, auster, constructiv”²⁹.

Într-o cu totul altă zonă a receptării se situează Virgil Nemoianu, care este de părere că poeziile „meșteșugărești, armonioase și tradiționale” reprezintă o scădere a liricii autorului: „Se recurge foarte des la cele mai mecanice dintre formele fixe (sonetul, rondelul chiar) și mitologizările se întind pretutindeni fără sfială”³⁰. Efectul ar fi, în interpretarea criticului, o diminuare a tensiunii și a emoției autentice, înlocuite cu „o ploconire onctuoasă în fața Frumosului, a Artei”. Comparând sonetele cu baladele autorului, Nemoianu observă că „Universul lor a încetat de a fi grandios și tragic, fără a deveni totuși mărunț și ridicol”, desfășurându-se „în blândă noblețe și tâmpă seninătate, sub zâmbetul de un academic raționalism al privitorului său”³¹.

²³*Ibidem*, p. XIV.

²⁴Aurel Martin, „Ștefan Aug. Doinaș și conjurația poetică”, prefață la vol. *Alfabet poetic*, București, Editura „Minerva”, 1978, p. X.

²⁵Gheorghe Grigurcu, *Poeți români de azi*, București, Editura „Cartea Românească”, 1979, p. 62.

²⁶Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, București, Editura „Minerva”, 1974.

²⁷Eugen Simion, *op. cit.*, pp. 146, 149, 151.

²⁸*Ibidem*, p. 150.

²⁹*Ibidem*, p. 152.

³⁰Virgil Nemoianu, *Surâsul abundenței. Cunoaștere lirică și modele ideologice la Ștefan Aug. Doinaș*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Fundația Culturală Secolul 21, 2004, p. 63.

³¹*Ibidem*.

Încercând a ne poziționa cercetarea față de cele două interpretări critice, constatăm, în primul rând, că amândouă sunt oarecum exagerate. Prima este simplificatoare, în sensul că pierde din vedere, pe de o parte, aria generală a operei poetice doinașiene, în interiorul căreia baladele și poemele ies de sub tutela statuarului și a monumentalului, promovând, dimpotrivă, dinamicul și aleatoriul, prinse sub amprenta epicului. Pe de altă parte, caracterul „plutonic” al temperamentului liric doinașian – ca să-l cităm pe Ion Negoitescu – se întrevede nu numai în balade și poeme, ci și în configurația semantică a sonetului, care ar deveni, în viziunea stilizată a criticului menționat, „o cămașă de forță la îndemâna unei vocații delirante”³². A doua amplifică, de dragul demonstrației, importanța și valoarea – incontestabile, de altfel – ale baladelor din prima etapă de creație, la care raportează, apoi, restul operei. Considerăm, în al doilea rând, că discuția trebuie purtată în paliere diferite, întrucât sonetele, de exemplu, fiind după cu totul alte reguli și rațiuni decât baladele, reclamă alte instrumente de analiză și de interpretare. Scala estetică vibrează diferit în cazul sonetului, receptând, este drept, texte mai mult sau mai puțin reușite, în care jocul cu forma a dus fie la combustia subtil controlată a lirismului, dar vie și incandescentă, fie către un finisaj meșteșugăresc și convențional.

În virtutea acestor constatări, credem că o interpretare nuanțată a rădăcinilor estetice și a naturii lirice a sonetului lui Ștefan Aug. Doinaș îi aparține criticului Nicolae Manolescu, acesta intuind „nevoia de tipar” a sensibilității poetului: „În sonete, clasicismul structural a învins romantismul gestual și lingvistic, într-o poezie de o suavă limpezime, cu nete contururi de lumini și umbre, desăvârșită artizanal. Poetul lucrează cu materii delicate, fragile, imponderabile, transparente.”³³ Pe o pantă critică înrudită viziunii manolesciene se înscrie Ion Negoitescu, optând, însă, pentru formule apreciative mai lunecoase, în care ghilimelele puse intenționat și cuvintele folosite cu sens figurat invită la reflecții asupra intențiilor criticului: „E ceasul « perfecțiunii » pentru poet, al simplificării și constrângerii formale maxime (sonetul)” și, mai departe: „sonetul lui Doinaș se prelinge, ca monstruoase ultime fructe-animale, spre suprafața de ghețuri ardente a lirismului său cosmic”³⁴.

În volumul de debut din 1964, *Cartea mareelor*³⁵, sonetul ocupă spații poetice substanțiale, autorul îmbinând shakespearian iubirea, creația și timpul, ca teme esențiale, într-o lirică accentuat reflexivă, cu accente aforistice chiar, dar și pasională, cum este poezia *O statuie de foc* (p. 129), titlu-definiție care rezumă inedit poezia doinașiană. Nașterea omului ca „smulgere din smoală”, într-un „elan de floare palidă, involtă” (*Doar tu*, p. 97), eternitatea creației și a iubirii (*Cenușă vie*, p. 101), visul în interiorul mitului viu (*Apollo îmbrățișând pe Dafne preschimbată în laur*, p. 108), forța artei de a înveșnici clipa, smulgând-o din istorie (*Nimic* – p. 112, *Opaiț de argilă* – p. 68, *Ulciorul* – p. 27), risipirea panteistă a ființei iubite (*Întotdeauna*), tensiunea clipă-nemurire (*Sonetul timpului*) etc. sunt scheme tematice identificabile în aceste poezii, original orchestrate și adaptate de Doinaș viziunii sale artistice.

³² Ion Negoitescu, *Scriitori contemporani*, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 1994, p. 159.

³³ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2008, p. 922.

³⁴ Ion Negoitescu, *Un poet plutonic... op. cit.*, p. 166.

³⁵ Ștefan Aug. Doinaș, *Cartea mareelor*, București, Editura pentru Literatură, 1964.

Conceput ca o definiție poetică paradoxală, sonetul *Amanta* (vol. *Omul cu compasul*, p. 10) explică nașterea ideii în termenii unei cosmogonii, în care voluptatea tiranică a gândului ia forma oximoronului: „orgolioasă de singurătate,/tiranică, născută în delir./rivală-n străluciri cu orhideia://așa mă bântuie cu voluptate/punând pe fruntea mea stigmat și mir/amanta fără patimă, Ideia”. În *Ovidiu la Tomis* (p. 13), imaginea poetului tragic și mândru exilat din patria sa pe țărmul unei străine ape este proiectată prin medierea unui simbol orfic, lira fiind instrumentul metonimic prin care artistul sfidează de secole marea învolburată a destinului și a istoriei: „Zadarnic spumegi, veninoasă mare,/din valurile-ți negre și amare!/Eu stau nebiruit în fața ta.//Și mii de ani, în zarea arămie,/poeti însingurați asemeni mie/sfidându-te cu lira vor cânta” (p. 13). Înțelegând unde a ajuns, văzându-se singur, bătrân și uitat, Ovidiu provoacă eroic arbitrariul vieții, spunând: „Aici e locul meu, aici e bine.”, ceea ce echivalează nu cu o renunțare, ci cu o sublimare paradoxală a damnării într-o șansă a eternizării prin creație și a desăvârșirii cunoașterii prin distanțarea față de obiect.

În categoria artelor poetice se situează sonetul *Durata* (p. 16), vorbind despre mobilitatea halucinantă a vieții exprimată prin simboluri temporale (*amurgul, zorile, amiaza, noaptea, clipa*), care ar putea fi închisă în chiar corpul sintetic al sonetului, ca „metaforă ce poate fixa ideea în cosmos”³⁶: „ah! toate-acestea – ce cuvânt e-n stare/să le surprindă scurgerea sub care/un prund de diamante stă pe loc?//Sonetul le-ar închide-ntr-o terțină./Dar tu te stingi când vrea să te rețină,/eternă viață, clipa mea de foc”. În *Poetul și marea* (p. 17), creatorul, deși „beat de har”, își simte micimea în fața forței naturii dezlănțuite: „A! ce mai poate glasul să cuteze,/când bubuie, ritmată sub faleze,/această orgă cu petale-adânci...?”

Sonetul *Niobe* (p. 22) – asemănat de unii critici, datorită unei lecturi grăbite, cu poezia *Timbru* a lui Ion Barbu, la care trimite, cel mult, prin versurile-incipit „Marele plâns al stihiiilor toate - /cine-l rostește mai amplu și cum?”, nicidecum prin „punctul de plecare”³⁷, care la Doinaș este în mod clar mitul grecesc al lui Niobe – este impresionant prin imaginea pietrei ce continuă să plângă și după ce încetează a mai fi om, ca supremă metaforă a durerii mamei ce-și vede fiii uciși datorită trufiei ei. Pare că toată jalea lumii este adunată în tânguirea sfâșietoare a lui Niobe, ca efect al anticului *hybris*, plasată de Mircea Tomuș – în mod întemeiat de această dată - în „familia elanurilor vitale și a tristeților elementare barbiene, corespunzătoare unei universale melodii”³⁸: „Apa se tânguie-n murmur molcum,/fulgerul țipete palide scoate.//Florile gem destrămate-n parfum,/stelele-n arcuiri, mirifice roate. (...) una și-aceeași, durerea e mută./Umple ulciorul, dar nu se strămută/chipu-i albastru, văzut-nevăzut”. Sonetul *Se joacă Hellespontul cu Leandru* – introdus, în mod aparent surprinzător, în ciclul *Balade vechi* din volumul *Omul cu compasul*, opțiune a autorului justificabilă, însă, prin tematica preponderent mitologică a acestui grupaj de texte – se înscrie în aceeași arie inspiratoare, vorbind despre moartea tragică a lui Leandru, înecat de apele Hellespontului în timp ce înota către iubita sa Hero,

³⁶Ion Negoîtescu, „Un poet plutonic: Ștefan Aug. Doinaș”, în *Scriitori români*, vol. II, București, Editura „Eminescu”, 1997, p. 166.

³⁷M. Nițescu, *op. cit.*, p. 58: „...sonet antologic, al cărui punct de plecare pare a fi poezia *Timbru*, cu observația că, în timp ce la Ion Barbu sensul înseamnă o desprindere de uman, la Doinaș, dimpotrivă, e întoarcerea la uman”.

³⁸Mircea Tomuș, *Carnet critic*, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 66.

legendă transformată de Doinaș într-o litanie a efemerității celor mai intense idealuri.

Ciclul *Amor universalis*, după cum anunță și sintagma-titlu, se dezvoltă între aceleași coordonate ale clasicismului bazat pe „armonie, echilibru, decorativism, cerebralitate, măsură”³⁹, trăsături subordonate, în genere, virtuozității parnasiene, dar care deviază, uneori, înspre retorismul romantic. Mircea Tomuș, analizând poeziile ciclului – multe dintre ele sonete – îi reproșează lui Doinaș „inconsistența”, „verbiajul inform, scăpat controlului emoțional”⁴⁰, observație care contravine ideii susținute de autor câteva rânduri mai sus și citate de noi. Motivul acestor rătăcirii stilistice este, în opinia exegetului, încercarea autorului „de a spori lirismul”, abătându-se, așadar, de la simpla versificare a unor idei, singura „tehnică” în care, sugerează criticul, acesta ar excela⁴¹. Considerăm că o asemenea interpretare este reducăționistă și eronat întemeiată, în primul rând datorită faptului că lirismul nu exclude tehnica de versificație, ci este împlinit prin ea. În al doilea rând, Doinaș și-a asumat în mod deliberat și programatic categoria lirismului intelectual, reflexiv, nonconfesiv – așa cum reiese din eseurile sale - bazat pe o ponderare a emoției, construit pe jocul ideii, mai mult decât pe efluviile sentimentului. Altfel spus, aceste versuri sunt intenționat meșteșugărești, finisate stilistic și doar aparent lipsite de emoție, în virtutea unor convingeri estetice clare. Pentru viabilitatea argumentării, apelăm chiar la ideile lui Doinaș din eseurile critice. Afirmând el însuși că „Ceea ce poezia comunică – dacă ținem să păstrăm acest cuvânt – nu este o idee despre lucruri, despre univers, ci un *sentiment*, o *stare de suflet* în fața lucrurilor, a universului”, Doinaș susține, totodată, reluând vechi discuții din estetica europeană, că emoția ajunge la noi, ca cititori, „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.”⁴² Să nu uităm, în altă ordine de idei, că poezia, arta în genere, exprimă categorialul, nu particularul, iar una din condițiile realizării acestui ideal este forma. În caz contrar, „Acolo unde expresia șovăie, unde cultura și autenticitatea nu se susțin reciproc, opera – oricât de organic legată de un autor – rămâne un simplu document autobiografic.”⁴³

Totuși, acceptăm sugestia existenței, între poeziile lui Doinaș, a unor plasticizări ideatice oarecum facile, între care se situează sonete precum *O, amintiri*, p. 67 (primul vers, „O, amintiri străpunse de pumnal!”, trimite de la început poezia

³⁹*Ibidem*, p. 68.

⁴⁰*Ibidem*, p. 69.

⁴¹Secvența la care facem referire este următoarea: „Poetul utilizează în continuare tot motive (luntrea, odaia – la modul convențional –, vatra, oceanul, ostrovul etc.), iar nu realitățile lirice propriu-zise, el nu se află în prezentul emotiv imediat decât întâmplător, pentru că i se refuză, cu orice mișcare tinzând spre prezentul absolut, clasic, al dimensiunii general umane. Unitățile unor astfel de poezii fiind de asemenea motive livrești, se pot presupune mai multe straturi de procese intelectuale care le acoperă, separându-le de expresia nemijlocită a emoției lirice. Pe lângă aceasta, asocierea și organizarea lor în structura superioară a poeziei se face la comanda retorismului și nu a vreunui flux liric. Mai complică întrucâtva lucrurile și faptul că, folosind rima, poetul face ca versurile să se urmeze unele după altele și din necesități prozodice.” (Mircea Tomuș, *op. cit.*, pp. 68-69).

⁴²Ștefan Aug. Doinaș, *Orfeu...*, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁴³*Ibidem*, p. 26.

în sfera cântecelor de petrecere) sau compromisurile ideologice din volumul *Cartea mareelor*, cu sonete ca *Inscripție pe Lampa lui Diogene*, p. 21, din ciclul *Oamenii și uneltele lor*, în care se anunță nașterea „omului nou”: „Pe pragul vremii noastre caut omul./Văzduhul, casa, drumurile, pomul/stau mărturie dreaptă c-a venit”.

Sonetul ce dă titlul grupajului amintit, *Amor universalis* (p. 41), anunță în termenii unei arte poetice autentice intențiile autorului de a valorifica miturile, ca arhetipuri universale ale iubirii: „O, Venus, palidă-n azururi, du-mă/pe plaiuri largi cu licărul bobat/să simt în jur luceferii cum bat/ca inimi de noroi ce se consumă (...) iar vămile, asemenea unor lire,/să prindă-n corzi și orfic să resfire/surâsul ce le joacă pe obraz”. În *Sărutul* (p. 61), „o perfectă bijuterie formală”⁴⁴, se produce asimilarea iubirii cu ființa naturii, într-o transfigurare panteistă: „Ca frunza ce se lasă pe izvor/iți tulbur sufletul cu-o sărutare,/și gura ta, sorbindu-mă, tresare/cu valuri care nu mai știi ce vor”. Tot universul acvatic, ca izvor infinit de mistere, este termenul de comparație pentru necunoscutul din ființa iubită în sonetul *Unda*: „Abisuri reci, mărgene toropite/corole, săbii, perle și cântări -/pe toate trupul tău, din depărtări/ca un miraj de foc mi le trimite”.

Cu ecouri din sonetul eminescian *Când însuși glasul*, *Sonetul amintirii fără glas* se structurează printr-o suită de interogații retorice, ale căror afirmații lirice implicite converg, în reverberații, tot către un vers eminescian, poet cu care Doinaș se identifică în afinitățile romantice pentru misterele creației: „De ce, atunci, nu regăsesc niciunde/cuvântul fraged, clopotul de har?/Prin ce stihii cutreieră hoinar?/În ce abisuri tainice s-ascunde?”.

Sonetul *Moartea cerbului* (p. 27) este elogiul simplității și al naturii sălbatice; *Trestia* (p. 31) prezintă coordonatele unei arte poetice, vorbind despre permanența mitului prin „trestia tristă, uitată de Pan”, simbol pentru creatorul chemat – după cum observă Ion Negoitescu - a „lăsa natura să-l pătrundă, să-l facă să vibreze delirant cosmic”, ca „o conștiință trează prin cultură”, care „vede clar prin surul crepuscular”⁴⁵; *Dansul* (p. 34) trasează o imagine „a unui sacru, negrăit extaz” primordial; *Ca drumul lunii* (p. 64) este povestea îndrăgostitului gravitând în jurul sufletului iubitei asemenea lunii.

Câteva sonete, ca sinteză a portretului cu oda, sunt dedicate de Doinaș creatorilor care i-au influențat devenirea artistică și umană, din ele revărsându-se recunoștința pioasă (*Goethe pe catafalc*), duioșia amintirii (*In memoriam Radu Stanca*), elogiul creatorului dispărut de tânăr, ca „o floare nenuntită în zăpadă” (*In memoriam Nicolae Labiș*).

În volumul *Seminția lui Laokoon*⁴⁶, din 1967, pus sub semnul „Devorantului Cronos”, apar numai patru sonete, având ca numitor comun renunțarea la inspirația mitologică din cele două volume anterioare și adoptarea – cu rezultate mai puțin spectaculoase, credem noi – unei tonalități de meditație filosofică pe tema timpului, cu varietățile de motive literare și simboluri consacrate. Gheorghe Grigurcu observă că „Această desolidarizare a poeziei de materie, care e noua ipostază a lui Doinaș, se traduce și într-o treptată abdicare de la senzualitate.”⁴⁷, înlocuită, după cum am menționat, cu o retragere în idee, pe care eul liric o contemplă din interior.

⁴⁴Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 923.

⁴⁵Ion Negoitescu, *Un poet plutonic...*, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁶Ștefan Aug. Doinaș, *Seminția lui Laokoon*, București, Editura Tineretului, 1967.

⁴⁷Gheorghe Grigurcu, *Teritoriu liric*, București, Editura „Eminescu”, 1972, p. 54.

Sonetul *Toamna* (p. 18) creionează în linii de pastel imaginea unei naturi autumnale ascetice, prin metafora naturii-catedrală susținută la nivel lexical-simbolic de termeni precum *iconostas*, *papă*, *mir*, *mitră*, *altar*, *liturgic*, *versete* etc., destul de convențional asociați: „O mână rade licărul și floarea/pe-al depărtării spart iconostas./Eretic papă, soarele-a rămas/sărac în mir, să drămuie culoarea”. Aceeași cuminenie controlată a imaginii o întâlnim și în sonetul *Copaci într-un oraș străin* (p. 22), în care iubirea stinsă își găsește corespondentul exterior în profilul copacilor uscați, artificial plantați „într-un oraș străin”: „Copaci într-un oraș străin, pe-o stradă/al cărei nume parcă l-am uitat.../O, crengi ce au și azi un gest ciudat/și nu cutează pe deplin să creadă/că n-a rămas nimic adevărat/din tot ce-o clipă le-a fost dat să vadă!”. În *O vererită* (p. 29) timpul este văzut ca un vânător care pândește tinerețea simbolizată de vererită jucăușă. Pe acest facil paralelism concret-abstract amintindu-ne de lirica poetilor Văcărești se dezvoltă „povestea” efemerității umanului: „Oriunde le-ai ascunde, Timpul vine/tiptil, cu arcul, și chircit pe vine/pândește ca un trist braconier”. Mai dens în sugestii și mult mai ermetic este sonetul *Aș vrea să știu* (p. 72), al cărui „câmp heraldic”, organizat în jurul simbolului ochiului, se apropie de viziunea stănesciană asupra cunoașterii, cu ascendență în eminescianul „Căci e vis al neființei universul cel himeric”. Eul liric este copleșit de întrebări fără răspuns în legătură cu o entitate nenumită, care simte că îi determină existența cu o forță ce scapă înțelegerii umane: „Aș vrea să știu, grozav aș vrea să știu/înfățișarea lui adevărată!/Să-l simt cum se ridică dintr-o dată/și populează ochiul meu pustiu”.

În volumul *Ipostaze*, din 1968, Doinaș reia câteva din sonetele anterioare – *Ovidiu la Tomis*, *Trestia*, *Moartea cerbului*, *Niobe*, *Cenușă vie* – fără a crea altele noi, poetul concentrându-se, în această perioadă, asupra unor transformări de viziune artistică ce vor da roade în cadrul altor specii lirice. *Un zeu al hotarelor* (p. 154) – singurul sonet din volumul *Alter ego*⁴⁸ (1970) – este încadrat în partiția textelor de tinerețe – majoritatea balade – reunite sub titlul *Anexă* (1941 – 1956). Așa cum reiese din datarea sa (1942), textul se înscrie în aria inspirației juvenile – foarte prolifică la Doinaș – care propune relectura mitului (mărul oprit, cuplul primordial) într-o cheie romantică, profund marcată de antiteză și oximoron. „Hotarul” simbolic din titlu este între „cândva” și „acum”, ca poli ai unor vârste extreme ale iubirii: „Un zeu al hotarelor stă între noi./Sărutul rămâne pe umerii lui/și zace uitat, putrezind ca mărul/pe care cândva l-am mușcat amândoi.”

Limpiditatea limbajului, evitarea neologismului în favoarea termenilor simpli, uneori cu o ușoară notă arhaică sau populară (*hotar*, *zace*, *pâlpâia*, *lespede*, *șezum* etc.), tăietura fermă și elegantă a metaforei sunt constante ale sonetelor acestei perioade, multe din ele elaborate inițial în anii '40, dar revăzute și modificate 20 de ani mai târziu, după cum reiese din dubla datare a multora dintre ele. Este cazul sonetelor din volumul *Ce mi s-a întâmplat cu două cuvinte* (1972)⁴⁹, care traduc o tendință accentuată de modernizare a speciei, vizibilă în inovația prozodică (versul scurt, de 8-9 silabe) și lingvistică (*strălimpezindu-și*), ingambamentul generalizat, cultivarea paradoxului semantic, ermetismul și intelectualismul. *Profeție în zodia Fecioarei* (p. 11) – 1942, 1950 – vorbește despre inițierea erotică în

⁴⁸Ștefan Aug. Doinaș, *Alter ego*, București, Editura „Eminescu”, 1970.

⁴⁹Ștefan Aug. Doinaș, *Ce mi s-a întâmplat cu două cuvinte*, București, Editura „Cartea Românească”, 1972.

termenii unei morți simbolice, un sacrificiu necesar împlinirii vieții. Structuri antinomice precum „triumful de-a muri întâia oară”, „zi sălbatică și sfântă”, „pragul lui de voluptăți și jale” topest suferința și pasiunea în retorta unei experiențe-prag în devenirea ființei. Vocația arhetipului întrupat în hainele efemerului pare a fi axa tematică a sonetului *Rit* (p. 43), datat 1963, în care omul, ca „eșec divin”, este surprins prin imaginea regresiei ciclice în primordial: „Atingere, o! fără pată,/cânt-o himeră întrupată,/a unor spețe care vin//pe brânci, cu inima, cu osul,/strălimpezindu-și monstruosul/tipar – într-un eșec divin”.

Dacă în sonetele din anii '40 sensurile și atitudinile lirice sunt destul de străvezii, în granițele denotației și ale referențialității mitologice, iar intensitatea trăirii ajunge la cititor de multe ori în mod direct, acum, în sonetele anilor '60, filtrarea estetică și prelucrarea stilistică a ideii sunt mai accentuate, uneori cu distorsiuni introduse voit de autor, înspre crearea unor trepte de receptare de-a dreptul euristice. În prelungirea inovațiilor din lirica europeană a timpului – dar departe, totuși, de lirica metafizicului, a non-comunicării, a dezagregării formelor, a depoetizării și dezumanizării etc. - și poezia lui Doinaș pare a se concentra asupra propriului limbaj, din interstițiile căruia se naște semnificația sonetului.

Se poate constata această dominantă în *Vârsta* (p. 59), datat 1964, în care timpul și iubirea – teme clasice ale sonetului – se înscriu într-o nouă spirală lirică, cu ecouri deopotrivă simboliste și suprarealiste: „Grăim în aur și argint./Dar ah! cândva cu guri de pară/străfulgerăm tăcerea clară/dintre silabele de-absint.//Să fie toamna funerară/de vină/Duhul elocint/revine ca din labirint/pe buzele ce sângerară”. În aceeași tendință a abstractizării se înscrie sonetul *Frumusețea* (p. 75), în care ecourile panteiste coboară către un limbaj primordial universale, acea „limbă a păsărilor” (Andrei Pleșu) care nu ținea cont de vreo graniță formală: „Zeița frumuseții se preschimbă/în lucruri. Iată-i pântecu-n ulcior/și gura într-un fluier de fecior/șoptind silabe-ntr-o uitată limbă”. În *Invocație către noapte* (p. 135), reflexivitatea limbajului⁵⁰ este exploatată la maximum, prin aceasta Doinaș înscriindu-se, oarecum, într-una din nișele lirismului contemporan⁵¹, mai accentuată la Nichita Stănescu și la poeții din aria sa de influență stilistică. Autorul operează modificări la nivel prozodic, reducând măsura sonetului la șapte silabe, iar limbajului poetic îi dă inedite contururi gnomice, susținute și de neologismele din câmpul semantic al științei (*sferic, misteric, eteric, iris, pupilă*), ceea ce plasează acest sonet la antipodul celor din primele volume ale poetului: „Adevărul e sferic./Suspendat în amiază,/ochiul meu lăcrimează/un tărâm de-ntuneric.//Numai bufnița trează/îl confirmă, misteric,/într-un iris eteric,/sub sigil îl păstrează”. Sonetul *Prizonierul* (p. 55), din același an 1964, este construit pe metafora spiritului-prizonier, încâtușat de „carnea cu lacăte grele” și căutând prin zăbrelele trupului o „altă zare”. De la această imagine blagiană rămasă în mentalul colectiv prin poezia *Dați-mi un trup voi munților*, poezia face un salt neașteptat către o altă metaforă consacrată de această dată de Eminescu, ce a ochiului interior („Iar ochiu-nchis afară înlăuntru se deșteaptă”), cu ascendența oedipiană cunoscută: „Dar spațiul vast nu-l

⁵⁰Cf. Tudor Vianu, „Dubla intenție a limbajului și problema stilului”, în *Arta prozatorilor români*, București, Editura „Albatros”, 1997.

⁵¹Ideea apare la Gheorghe Crăciun, în *Aisbergul poeziei moderne*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2009, cap. IV, subcapitolul 13, paragraful „Neomodernismul anilor '60 - '70”, pp. 225-228.

ispitește./O altă zare, părințește,/în sine însuși l-a închis.//Și-ncearcă-un fel de amețeală./când ochiu-ntors cu vinețeală/i-arată propriul abis”. Translația exterior-interior este semnificativă și pentru întoarcerea către sine a însuși lirismului doinașian din această perioadă.

În *Papirus*, volumul din 1974, se înregistrează două tendințe lirice majore: pe de o parte un „sentiment al *târziului*, al depășirii multor anotimpuri interioare”⁵², care ar reprezenta un obstacol în calea înnoirii lirismului, iar, pe de altă parte, o revoltă împotriva înghețării structurilor poetice în ele însele. Așa se explică de ce, cu toate că autorul introduce un *Ordin împotriva formelor fixe* (p. 99), un manifest liric amintind, prin ritm, limbaj și mesaj de literatura frondei („Am șoptit/ « rupeți rândurile! »/și tăcerea surprinsă/rânji din săgeți și creneluri./ca și când molima/ațăfând vocalele mele (...)Rupeți rândurile!/În fiecare secol/o dată/ereticii au dreptate:/versul strănută,/logosul crește ca iarba”), include totuși patru sonete, pe care le concepe ca simbioze cu pastelul (*Zvon de aprilie*, p. 49), cu balada (*Durandal și Olifant*, p. 47), cu meditația lirică (*Singur*, p. 23) și cu elegia (*Praguri de foc*, p. 48).

Interesant prin formula compozițională ni se pare sonetul *Singur*, conceput prin tehnica întrebare-răspuns („Cine e singur? Silabe de piatră./munții răspund. Invizibile sfări/toarce azurul pe uli necrofori./Toate vâpăile joacă pe-o vatră. (...) Singur e numai în-sine-retrasul:/cel ce-și refuză rostirea și pasul,/cade-n genunchi și-mpietrește așa”), cu un ocol sugestiv menit a susține cu argumente implicite răspunsul din final. Doinaș preia, în acest text, ideea simbolistă a universului ca o rețea de simboluri ce-l apără pe om de solitudine; chiar dacă este condus, asemenea unei marionete, de „invizibile sfări”, iar iminența morții îi stăruie în ochi prin „ulii necrofori”, omul își simte inima „beată de cer”, într-o tensiune a trăirii ce îi transformă existența într-un târâm al contradicțiilor. Treptat, în sonetele lui Doinaș – ca și în restul textelor – își fac loc elipsele, sincopile și discontinuitățile sintactice, cuvintele sunt „electrizate liric” („Noaptea, cu-aceeași lumină ne latră/ochii iubitei și aștrii minori”), iar poezia, în întregul ei, se ferește a exprima univoc. În *Praguri de foc* (p. 48) – un alt sonet închinat dualității ființei umane („Praguri de foc îngrădesc creatura”) –, motive clasice precum *umbra, pragul, pecetea, apa vie, sfera, focul, ziua și noaptea* etc. alcătuiesc recuzita unei elegii a nimicului, concentrată de poet în versul *Jocuri de sfere și focuri de paie*, prin care opune infinitului cosmic micimea și finitudinea umanului, exagerate litotic.

În volumele ulterioare (*Versuri*, 1973, *Cai în ploaie*, 1974, *Anotimpul discret*, 1975, *Alfabet poetic*, 1978, *Locuiesc într-o inimă*, 1978, *Hesperia*, 1979, *Foamea de unu*, 1987 etc.) Doinaș fie reia vechi sonete – majoritatea celor prezentate de noi anterior –, fie renunță la sonet în unele volume (*Poeme*, 1983, *Interiorul unui poem*, 1990), fie scrie altele noi, destul de puține, asupra cărora ne vom opri în continuare. Noutatea absolută, însă, pentru orice cercetare actuală, o reprezintă *Sonetele fără sunet*, texte inedite publicate imediat după moartea autorului și scrise, se pare, în ultimele luni și chiar în ultimele zile de viață, cărora le vom consacra un paragraf special în lucrarea de față.

Sonetele către Euridice (1974) - un ciclu de șapte poezii introdus în volumele *Anotimpul discret*, *Alfabet poetic* și *Foamea de unu* – atestă abordarea de către Doinaș, în interiorul speciei, a unui lirism al misterului și al „frământărilor

⁵²Victor Felea, *Aspecte ale poeziei de azi*, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 1997, p. 61.

esențiale”⁵³, care vizează, de această dată, condiția artei, a poetului și a poeziei, în spațiul de crepuscul mitic al modernității, în descendența altor mari creatori ai lumii care au valorificat poetic mitul lui Orfeu⁵⁴. Credem că aceste texte, conținând intenționalitatea unor arte poetice, nu pot fi înțelese decât prin apelul la interpretarea pe care Doinaș însuși o realizează mitului orfic, în lucrarea *Orfeu și tentația realului*, capitolul III. *Adevărul poetic*, o îndrăzneță distanțare a autorului de comentariile anterioare ale mitului⁵⁵.

Afirmăției potrivit căreia „Coborârea lui Orfeu în Infern, pentru a o readuce pe Euridice la lumina soarelui, vie, nu este un mit al inspirației, așa cum crede, între alții, Maurice Blanchot”, ci „un mit al unei crize a poeziei”⁵⁶, îi corespunde în sonetul I acea lume „goală/ca văzul într-un iris incolor”, „flămândă de minunile” pierdute al logosului magic al începuturilor. Tânjind după forța acum uitată a poeziei de a îmblânzi natura, poetul modern exclamă: „Deci, vino, Liră! Stâncile se scoală,/furtunile s-alină-n foișor,/iar fiarele frecându-și de ușor/spinările adorm la tine-n poală”. Ca simbol al poeziei, Euridice este văzută drept „minune/a celor care niciodată nu ne/cedează-n întregime-acest tărâm”, rezultatul unei misterioase hierofanii. În sonetul II, poetul se întreabă – imaginându-se ca simplu organ de transmitere a poeziei – dacă nu cumva este definitiv înstrăinat de substanța genezică a operei sale: „Atunci mă întreb: Mai poate fi al meu/izvorul care n-a țâșnit din mine?/Își poartă oare crinul în stamine/chiar soarta sa – ori scârba unui zeu”. Criza separării artistului de natură este resimțită în sonetul III ca o dereglare a cosmogoniei, un blestem irevocabil: „se rupe-un crud cordon ombilical,/conjuncția de astre-i deznodată”. În sonetul IV se întrevede, după suita de imagini figurând disoluția poeziei, salvarea: „Tu, totuși, ești aici. Chiar dacă zeii/nu vor să dea deplin, ei mi te-au dat”. Cel care este chemat să topească „hotarul” dintre realitatea pieritoare și minunea „pururea-n născare” a frumosului absolut este poetul, acel Orfeu care trebuie să străpungă granițele Infernului spre a recupera, în fond, Poezia. Doinaș arată că „Orfeu este cântărețul căruia zeii i-au dat, prin intermediul lirei, puterea de a stăpâni și restitui realului un sens pierdut. (...) El nu se resemnează, ca toți muritorii, ci se simte tentat să încerce imposibilul”, săvârșind hybris-ul, condiție *sine qua non* a creației veritabile, „o manifestare a unui *daimon* artistic, care împinge la un act ce vădește lucrarea concretă a unei fatale *lipse de măsură*”⁵⁷.

Semnele crizei adevărului poetic se estompează începând cu sonetul V, care cuprinde și o sugestivă alegorie despre originea stării de poezie: „E ca și cum, prin noi, un pelerin/revine dintr-o zare de poveste/având încă-n privire vămi celeste/și-n loc de voce un ecou divin”. Alegoria continuă în următorul sonet, care dezvoltă triada *joc – cânt – suferință*, ca atribute congenitale creației: „Prezența lui e, mai întâi, un joc/apoi un cânt sporit prin suferință”. Ultimul sonet, al șaptelea, postulează ideea operei ca monadă suficientă sieși, ignorând jertfa creatorului: „Clădirea-și este sieși idol”. Explicația acestui traseu neașteptat al creației o găsim

⁵³Victor Felea, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁴Ne referim la valorificări ale mitului orfic în creațiile lui Dante, Goethe, Rilke, Gottfried Benn, Ingeborg Bachmann, Eminescu etc.

⁵⁵Ne referim la interpretările date mitului orfic de către Platon, Francis Bacon, Jean-Jacques Rousseau, Herder, Schopenhauer, Nietzsche etc.

⁵⁶Ștefan Aug. Doinaș, *Orfeu...*, *op. cit.*, pp. 75-76.

⁵⁷*Ibidem*, p. 77.

tot la Doinaș: „Căci nu psihologia actului creator, nu omul în momentele sale de inspirație îi trăiește, prin intermediul acestor personaje și situații, aventura exemplară, ci Opera însăși își divulgă astfel condiția ei, în raport cu realul concret din jur”⁵⁸.

Volumul *Vânătoare cu șoim*⁵⁹, din 1985, aduce o totală schimbare de atitudine lirică, de limbaj și de viziune din partea poetului, care trăiește revelația prezentului istoric, sau, oricum, are curajul să o mărturisească artistic. „S-ar zice – arată Virgil Ierunca – că poetul descoperă pentru prima oară – de aici și accentele lui tari – nimicnicia realului, « răul » lui istoricizat.(...) De unde dinamica dizgrației și deriziunii – inedită – în poezia lui Ștefan Aug. Doinaș⁶⁰. Se ajunge, astfel, la „epistemologia dezgustului” față de social-politic – existentă, în subsidiar, și până acum - cultivată asiduu de poet în deceniul al nouălea. Este ceea ce constată și Virgil Nemoianu, în capitolul *Poezie și dictatură* din lucrarea *Surâsul abundenței*: „Poetul care fusese demult (firește, în mod eronat) etichetat drept marmorean, placid, blând-armonios își schimbă limbajul în unul al urâteniei, scârbei și dezamăgirii”, adoptând pamfletul, ironia, caricatura, apostrofa și invectiva „pentru a zugrăvi o stare de lăncedă betegie a obștei și a întregii ambiante umane și naturale”⁶¹ a timpului.

Cu toate că, în acest volum, „E abătută geometria, zobită proporția, destabilizată legea”⁶², Doinaș păstrează patru sonete, dar care sunt asimilate pe deplin noii vârste în care intră lirica sa. Trei dintre acestea alcătuiesc o suită intitulată *Trei variante la Seneca tragicul* (p. 49), fiind construite prin „recursul la imagistica analogic-istorică”⁶³, procedeu care îi facilitează autorului exprimarea deviată a aversiunii față de un prezent confiscat politic, în care intelectul este anihilat sistematic de o putere brutală și hidoasă. Este „domnia vomei” – substantiv cu valoare de laitmotiv poetic – care se întinde ca o ciumă asupra societății, singura șansă de supraviețuire fiind spiritul, idee cuprinsă chiar în titlul suitei de sonete și nuanțată în al doilea text, *Clipa și veacul*: „da: spiritul triumfă când și-arată/în corp iscălitura preferată/ - suprema tiflă adresată sorții”. În primul sonet, *Făptura și timpul*, înțeleptul vede cum osânda atinge nu doar ființa, ci și timpul, care devine inutil și meschin: „adio! Nu numai făptura însăși/și picură licoarea ei constrânsă/nu: timpul chiar și el se micșorează”. În al treilea, *Oamenii și zeei*, Seneca tragicul este înfățișat dorindu-și „în cadă/candoarea cât a mai rămas în Roma”, parcă pentru a se spăla de păcatul ignorării evidenței („năvălind nu ne zărim la timp dușmanii”) și se întreabă, retoric, cât va mai dura până când conștiințele se vor trezi: „ce dovadă/așteaptă oare secolul să vadă/spre-a le stârni și celorlalte voma?”. Nemoianu vede în aceste sonete o formă „de protest politic” prin „înveșmântare în togă romană”⁶⁴ a celui care suferise atât de mult de pe urma regimului politic al epocii.

La nivel stilistic, volumul *Vânătoare cu șoim* – și implicit sonetele din această perioadă - este deosebit de modern sau, cum observă Ion Negoitescu, „clasic

⁵⁸*Ibidem*, p. 78.

⁵⁹Ștefan Aug. Doinaș, *Vânătoare cu șoim*, București, Editura „Cartea Românească”, 1985.

⁶⁰Virgil Ierunca, *Ștefan Aug. Doinaș: spovedania sensului*, în volumul *Subiect și predicat*, București, Editura „Humanitas”, 1993, p. 107.

⁶¹Virgil Nemoianu, *Surâsul...*, op. cit., pp. 203-204.

⁶²Virgil Ierunca, op. cit., p. 107.

⁶³Virgil Nemoianu, op. cit., p. 187.

⁶⁴*Ibidem*, p. 192.

prin simplificare”, datorită „economiei de metafore”, „versurilor puține și minime, parcă în stare născândă, arbitrar ca dispoziție tipografică, bazându-se mai curând pe jocul spațiilor albe decât pe ritmul direct”⁶⁵, sintaxei prozaice, impresiei generale de neglijare a formei, atât de surprinzătoare la un poet ca Doinaș.

IV. Jurnalul ultim al ființei în „Sonetele fără sunet”

Imediat după moartea lui Ștefan Aug. Doinaș – survenită la 25 mai 2002 – revista *Euphorion* din Sibiu – orașul tinereții poetului din perioada studenției și a „Cercului literar” - publică în numărul 2 (aprilie/mai/iunie) șase sonete inedite ale acestuia, scrise, se pare, în ultimele luni de viață și chiar în ultimele zile, dat fiind faptul că două sunt datate de autorul însuși „20 Aprilie 2002” (*Îmi închipui*) și „Joi, 16 Mai 2002, orele 18.30” (*Acum*). De asemenea, în 2003, revista *Secolul 21*, slujită cu credință de Doinaș mai bine de trei decenii, realizează un consistent număr monografic dedicat acestuia, publicând, ca *inedite*, „Ultimele poeme” doinașiene, însoțite de un la fel de inedit eseu intitulat *Sonetul fără sunet*, „o estetică *sui generis*”⁶⁶ pentru un nou tip, experimental, de sonet, la care ne vom referi în cele ce urmează.

Dacă alți autori văd în sonet un exercițiu de virtuositate și nimic mai mult, respectarea unei grile prozodice standardizate, Doinaș îl consideră în primul rând muzică – „nici o altă specie nu trimite la *melos* mai mult”⁶⁷ – și îi experimentează eufonia, de-a lungul anilor, în nenumărate forme posibile, până la epuizarea subiectivă a rezervelor de muzicalitate ale speciei. Ajuns în acest punct al poeziei și acumulând, totodată, o imensă experiență lirică, autorul trăiește la 80 de ani revelația unei noi forme de sonet, un experiment ce-l ispitește ca o „aventură temerară”. Este o ieșire din schema prozodică știută, sinonimă cu o negare sau, dimpotrivă, cu o probare a infinitelor posibilități ale speciei, iar creatorul recucerește, în această manieră insolită, „firescul unei vorbiri directe și spontane”⁶⁸. Cu siguranță, ne întrebăm de ce ar fi necesar un asemenea ocol spre a ajunge la acest firesc exersat în lirică de peste un secol. Un posibil răspuns vine din zona necesității „scuturării podoabelor” – rigoarea versului poate fi și ea o podoabă, un artificiu – resimțită de orice mare poet la un moment dat. Se adaugă dorința firească de inovare, de marcarea simbolică a unor pulsuni de originalitate în interiorul lirismului – chiar și a celui strict personal - cu atât mai incitante cu cât privesc o specie clasicizată de aproape un mileniu, cum este sonetul.

Astfel, după ce se lămurește, în peste jumătate de secol de poezie, că secretul sonetului stă în structura sa de „templu sonor” alcătuit asemenea unui cristal de sunete, susținut - în rolul pilonilor – de patru catrene și două terține, de rima îmbrățișată (uneori și încrucișată) și de ritmul în general iambic, Doinaș se simte tentat, către sfârșitul vieții, să spargă acest edificiu eufonic, pentru a obține „sonetul fără sunet”. Eliminând rima, obține senzația „unei libertăți nemaipomenite” a gândului și a expresiei care îl traduce, ca o descătușare de energie latentă ținută, până acum, sub capacul prozodic știut. O nouă barieră, a ritmului, se cerea dărâmată,

⁶⁵ Ion Negoitescu, *Scriitori contemporani*, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 1994, p. 159.

⁶⁶ Alina Deleanu, „Editorial”, în revista *Secolul 21*, număr monografic 1-6/2003 (pp. 454-459), p. 13.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 19.

pentru că „experimentul trebuie dus până la capăt”, versul alb devenind vers liber. Este o treaptă către noile frontiere ale lirismului, cucerite gradual și procesual, în ritmul interior al predispozițiilor creatoare, cu eludarea modelor și a tendințelor literare, unicul traseu posibil în cazul unui poet autentic.

Speciei sonetului – „pretențioasă și puținel snoabă”⁶⁹ – i se acordă prin renunțarea și la ritm o deplină libertate a câmpului semantic, o pulverizare a vocabularului în particulele de sens dorite de autor. În acest stadiu, singura reminiscență prozodică a vechiului sonet este versul de 11 silabe.

Sonetul *Un timp postum* este o artă poetică a acestei noi direcții, sub forma unei tulburătoare meditații lirice, în care presentimentul morții se conjugă cu revolta mocnită în fața timpului neiertător, convertibil, însă, într-un blestemat „timp postum” grație căruia omida devine fluture: „Un timp postum ne-nghite, mult mai lacom/ca timpul vieții noastre. Ce-i uitarea/decât surâsul ipocrit al morții? (...) Abia țâsnind din moartea ta, Ființa –/atât cât poate fi în tine – iese-n/zig-zag ca fluturile din omidă”. Un fel de „texistență” cărtăresciană, dar privită din unghiul postexistenței, asimilează textul vieții, suprapunându-le până la anihilare reciprocă: „Cei care spun că-i glorie această/cădere-ntr-un alt timp sunt doar vampirii./Ei sug cu sete purpurosul sânge//al fiecărei litere, sorb viața/acestui biet sonet, până ce textul/golit de sens – rămâne fără sunet”. Într-o interpretare impresionistă, putem citi „bietul sonet” rămas „fără sunet” ca o metaforă deschisă, vorbind despre viață sau despre creație. Poetul se simte acum, la sfârșit, ca un Orfeu fără liră, asumându-și conștient stingerea treptată a cântecului.

În *Trei fețe*, poetul multiplică triada Sfintei Treimi în reverberațiile ei umane și estetice: „Trei fețe-ale cristalului: ideia/ imaginea și sunetul. De-o viață/am vrut să știu cum reușește Domnul/să fie privindu-se-n trei fețe Unul singur”. Ipostaza de creator este căutată și în sfera frumosului, omul-demiurg șlefuiind „diamantul brut” al ideii până la obținerea unei replici – prin sonet – a perfecțiunii creației originare: „Mă joc cu diamantul brut. Mă-ncumet/să-i șlefuiesc cele trei chipuri: vreau o/ ființă care să se știe cuget/să scoată sunet și să aibă [față].//El a făcut-o. Eu de ce n-aș face-o//Luați acest sonet: iată – ideia-i/imagine, și amândouă cântă.”

Într-o viziune apocaliptică, mâlul minciunii, al cleветirii și al delațiunii inundă lumea în sonetul *La ora de vârf*, iar barzii nu au un preț prea ridicat pe taraba valorilor societății: „Un ornic vetust s-a pornit să anunțe/isprăvile tale. Zambile solzoase-i/așteaptă pe barzi”. De pretutindeni pândesc sicofanții și samsarii, într-un marasm moral ce contaminează aproape orice. De aceea, ce este prețios trebuie bine ascuns – „Ascunde-ți, prietene,-n cutele vestei/rozariul!” – până la ivirea altor vremuri. Cine are simțurile vii înțelege că poverile bogățiilor primitive, fruste – „sub mei și fasole,/tarabe de lemn geluite se-ndoaie” – sunt contaminate de grele păcate: „Ce jalnic conclave de martiri își dispută/medalii de bronz strălucind de salivă?/Un abur prosper tămâiază dejecții.”

Sentimente contradictorii răzbat din sonetul *Încearcă iertarea*, scris într-o tonalitate ce oscilează între resemnare și înfruntare a sfârșitului. Cuvinte precum *iertare*, *extaz*, *lacrimi amare*, *speranță* etc. dau măsura chinuitoarei confuzii a capătului de drum. După ezitări prelungi – „Încearcă iertarea. O rază te-ndeamnă/să urci în balanță, dar nu te opri la/intrarea cu iederii! Măsoară-ți efortul/cu flori și extazul cu lacrimi amare” – vine clipa când totul se cântărește: „Convoacă-ți Istoria-n

⁶⁹*Ibidem*.

vinerea neagră!//Cu viața ta fără speranță, te mută/în cealaltă viață: te-așteaptă o cupă/din care mereu ai să bei...”. În fața provocării ultime, până la urmă învinge curajul: „Neantul? Treci dincolo! Zile fudule/ți-au fost hărăzite: înșfacă-le chica...”

Aceeași undă a melancolicului examen crepuscular învăluie și poezia *O bufniță aproximează*, simbolul zoomorf din titlu anticipându-i mesajul. Atunci când vocile vieții se sting treptat – „Tăcerea/ s-a condensat, și picură din frunze” – înțelepciunea poate aproxima, trăindu-le, sensurile categoriale ale existenței: „De la delir la somn, de la dorință/la drojdia sațietății nu e/decât o trecere rapidă: unul/murind în celălalt. Iubire stinsă//ca jirul care satură mistreții”.

Miracolul iubirii hrănește tematic sonetul *Îmi închipui*, în care vârstele erosului se desfășoară într-o proiecție a dezmarginirii ființei. Paradoxul degradării ca șansă a eternității – „Un vânt ursuz ocrotea miracolul/să se degradeze” – este secondat de captivitatea cuplului într-o iubire ideală: „Toate oceanele erau cearșafuri//de mătase. Noi, însă, eram captivi/într-o iubire prea mult visată, la/sfârșitul unui mileniu aprilic.//Dumnezeu trecând pe lângă noi/destina morții toate iubirile,/în afară de momentul acela”.

Nu putem eluda, cu siguranță, prezența biografiei lui Doinaș în aceste versuri, scrise cu o lună înainte de moarte. Ele sunt, de fapt, un jurnal liric precis și fidel al sfârșitului său. În aceeași ecuație se situează și poezia *Acum*, datată „Joi, 16 Mai 2002, orele 18.30”, care vorbește despre limpezimea adevărilor dobândite: „Acum, că mi-a fost dată la o parte/albeața de pe ochi, aceea care/mă făcea să nu mai văd adevărul./pot să aștept în deplină liniște. (...)Un fulger brusc îmi oferă-n zigzag o/scăriță pe care încep să cobor”.

Nu știm în ce măsură inovația sau cel puțin intenția lui Doinaș ar fi dat roade în creația altor poeți sau în viitorul lirismului în genere, dar știm că cele câteva sonete scrise în cumpăna morții sunt, în fizionomia lor imperfectă, desăvârșite. Mai mult, ceea ce rămâne după reflecțiile din eseul amintit sunt ele însele, ca semn al nevoii constante a lui Doinaș de sondare a noului, de reinventare și de progres chiar și în lumina sfârșitului, căci, așa cum spun unii critici, „Doinaș scria la optzeci de ani mai mult decât oricând înainte”⁷⁰. *Sonetul fără sunet* este rețeta sa originală, recomandată „celor care, măcar o dată, au avut impresia artificiei poeziei”⁷¹, o evadare clandestină care duce la un alt fel de muzică, a modernității, iar creatorului îi provoacă, în intimitatea sufletului, „voluptatea țărănească a unui pas desculț prin iarbă”⁷².

IV. Concluzii

În devenirea poeziei lui Ștefan Aug. Doinaș, sonetul este o specie constant cultivată de autor, fie ca traducător, fie ca poet, fie ca teoretician de poezie. Cu toate acestea, sonetul lui Doinaș nu este egal cu sine – în ciuda calității de poezie cu formă fixă - pentru că asimilează și topește în interiorul convențiilor speciei numeroasele răspântii ale lirismului acestuia, mergând de la concepția asupra actului de creație și a poeziei în sine, până la inovațiile stilistice, prozodice, lingvistice etc. De aceea, considerăm că sonetul lui Doinaș reprezintă o matrice generică asumată identitar de autor, la care revine ritmic și sistematic în cei peste 50 de ani de creație,

⁷⁰Nicolae Manolescu, „A murit Poetul”, în *România literară*, nr. 22/2002.

⁷¹Ștefan Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 19.

⁷²*Ibidem*.

într-un exercițiu permanent de sondare a elasticității constitutive a unei specii pe care autorul nu o lasă să îmbătrânească.

Bibliografie

- Bot, Ioana, *Sensuri ale perfecțiunii. Literatura cu formă fixă ca încercare asupra limitelor limbajului*, Cluj-Napoca, Editura „Casa Cărții de Știință”, 2006.
- Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2009.
- Cristea, Radu Călin, „Cuvânt-înainte” la vol. Ștefan Aug. Doinaș, *Foamea de unu*, București, Editura „Eminescu”, 1987.
- Deleanu, Alina, „Editorial”, în revista *Secolul 21*, număr monografic 1-6/2003 (454-459), p. 13.
- Doinaș, Ștefan Aug., *Alter ego*, București, Editura „Eminescu”, 1970.
- Doinaș, Ștefan Aug., *Atlas de sunete fundamentale*. Antologie, prezentări, traduceri și postfață de Ștefan Aug. Doinaș, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 1988.
- Doinaș, Ștefan Aug., *Cartea mareelor*, București, Editura pentru Literatură, 1964.
- Doinaș, Ștefan Aug., *Ce mi s-a întâmplat cu două cuvinte*, București, Editura „Cartea Românească”, 1972.
- Doinaș, Ștefan Aug., „Orfeu și tentația realului”, în vol. *Poeți străini*, București, Editura „Eminescu”, 1997.
- Doinaș, Ștefan Aug., *Poezie și modă poetică*, București, Editura „Eminescu”, 1972.
- Doinaș, Ștefan Aug., „Sonetul fără sunet”, în revista *Secolul 21*, număr monografic 1-6/2003 (454-459), p. 18.
- Doinaș, Ștefan Aug., *Seminția lui Laokoon*, București, Editura Tineretului, 1967.
- Doinaș, Ștefan Aug., *Vânătoare cu șoim*, București, Editura „Cartea Românească”, 1985.
- Duță, Marcel, *Dicționar de termeni literari*, București, Editura Academiei, 1976.
- Felea, Victor, *Aspecte ale poeziei de azi*, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 1997.
- Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, traducere de Dieter Fuhrmann, București, Editura „Univers”, 1998.
- Grigurcu, Gheorghe, *Poeți români de azi*, București, Editura „Cartea Românească”, 1979.
- Ierunca, Virgil, *Ștefan Aug. Doinaș: spovedania sensului*, în volumul *Subiect și predicat*, București, Editura „Humanitas”, 1993.
- Manolescu, Nicolae, „A murit Poetul”, în *România literară*, nr. 22/2002.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2008.
- Martin, Aurel, „Ștefan Aug. Doinaș și conjurația poetică”, Prefață la vol. *Alfabet poetic*, București, Editura „Minerva”, 1978.
- Mocanu, Igor, „De la holorisme și ronsete la sonet. Și invers”, în *Observator cultural*, nr. 414, martie 2008.
- Negoitescu, Ion, *Scriitori contemporani*, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 1994.
- Nemoianu, Virgil, *Surâsul abundenței. Cunoaștere lirică și modele ideologice la Ștefan Aug. Doinaș*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Fundația Culturală Secolul 21, 2004.
- Nițescu, M., *Poeți contemporani*, București, Editura „Cartea Românească”, 1978.
- Petrescu, Lăcrămioara, „Interferențe generice”, în *Philologica Jassyensia*, An II, Nr. 2, 2006, pp. 115-120.
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. I, București, Editura „Cartea

Românească”, 1978.

Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, București, Editura „Minerva”, 1974.

Tomuș, Mircea, *Carnet critic*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

Valéry, Paul, *Rhumbs*, Paris, Editions Gallimard, 1933.

Vianu, Tudor, *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, în *Arta prozatorilor români*, București, Editura „Albatros”, 1997.

Mulțumiri: Cercetările au fost finanțate din Fondul Social European de către Autoritatea de Management pentru Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013 [proiect POSDRU/CPP 107/DMI 1.5/S/78342].

**„Zăvoiul din Florica e lunca din Mircești” –
Vasile Alecsandri în grila lui Ion Pillat**

Abstract

When the famous book of poetry *Pe Argeș în sus* was first published in 1923, the critics decreed the influence of Vasile Alecsandri's *Poems of nature* in Ion Pillat's poetry. Nevertheless, in his *Confessions* uttered before the public in 1932, the singer of Florica stated an apparent paradox: „*Pe Argeș în sus* led me to the *Poems of nature* and not viceversa.” Our paper intends to distinguish the poetic influences from parallelism in this particular case, trying to observe in the same time the way Ion Pillat sees the bard of Mircești both in the poems and verses he dedicated to him, this time on purpose, and in some other (con)texts in which the modern traditionalist between the wars capitalizes his forerunner.

Key-words: poetic influence and parallelism, intertextuality, capitalization, tradition vs. modernism.

Cea mai mare parte a poeziilor pe care Ion Pillat le propunea cu fiecare nou volum era cunoscută deja cititorilor din revistele vremii, unde poetul își publica versurile pe măsură ce le compunea și șlefua. Atunci când simțea că se consumase o etapă de inspirație și de creație, Ion Pillat își aduna poeziile risipite prin periodice în câte un volum extrem de unitar, așa cum s-a întâmplat și cu mereu citatul *Pe Argeș în sus* (1923), cel care l-a consacrat pe cântărețul Floricai drept un poet tradiționalist. Critica a vorbit atunci, dar și mai înainte, de prin 1918-1920, când o parte dintre poeziile ciclurilor antologice *Florica*, *Bătrânii*, *Calendarul viei* apăruseră prin reviste, de o influență a *Pastelurilor* lui Vasile Alecsandri în creația lui Ion Pillat. În *Mărturisirile* făcute în fața publicului în 1932, Ion Pillat ținuse să restabilească adevărul, afirmând:

„Astfel, numaidecât după război, când toată orientarea mea ideologică și estetică mă îndruma spre simbolism, spre Mallarmé, Rimbaud și Valéry (...), am scris, la Miorcani, în vara din 1918, o mare parte din *Bătrânii*, *Aici sosi pe vremuri*, *Septemvrie*, iar puțin mai târziu, la Călimănești și Câmpulung, prin 1920-1921 (...), deodată, aproape tot ciclul *Florica*, adică tocmai o poezie total diferită: tradițională, autohtonă, simplă, sentimentală – de ceea ce îmi propuneam să scriu. Toată critica a vorbit atunci de *Pastelurile* lui Alecsandri și de influența lor asupra poeziei din *Pe Argeș în sus*. Eu nu recitisem pe Alecsandri din școală – și dacă admiram vreun poet, era tocmai pe Eminescu. Propriile mele versuri, în legătură cu spusele criticei, m-au făcut să redeschid «*Pastelurile*» și, găsind la recitirea lor o adevărată încântare, să scriu bucata din *Bătrânii* și să spun, într-o a treia poezie adăugată mai târziu celor două dintâi, intitulate *Septemvrie*:

La lampă, și când ziua cu totul s-o umbri,
Voi reciti «Pasteluri» de V. Alecsandri.
ca și când n-aș fi făcut toată viața mea decât să le citesc. Adevărul e, poate
să pară paradoxal, dar asta e realitatea, că *Pe Argeș în sus* m-a dus la
Pasteluri și nu *Pastelurile*, la *Pe Argeș în sus*. De atunci însă, într-adevăr,
mi-am făcut din ele una din cărțile mele de predilecție.”¹

Verificând cronologia compunerii poeziilor lui Ion Pillat ce trimit implicit sau explicit la Vasile Alecsandri, constatăm că cea dintâi, *Septemvrie III*, cea care se încheie cu distihul citat de poet mai sus, a fost scrisă la Miorcani în toamna anului 1918. Apoi poemul închinat lui Alecsandri în ciclul *Bătrânilor* a fost scris în primăvara lui 1921, alături de Donici, Bolintineanu și Mureșanu, iar *Ghenar*, aparținând ciclului *Calendarul viei*, la 10 septembrie 1925, tot la Miorcani. Primul text, *Septemvrie III*, adăugat mai târziu celorlalte două cu același titlu, este un pastel ușor, descriptiv, puternic metaforizat, à la Alecsandri, așadar de o intertextualitate implicită, în primele cinci distihuri ce alcătuiesc poezia:

„Din bulgării vin care cu vinete și verze,
Se-afundă-n zări, departe, un unghi obtuz de berze.”,

iar ultimul distih, ce sintetizează atmosfera poetică și trimite explicit la Alecsandri, dându-i crezare autorului însuși, trebuie să fi fost adăugat mai târziu ca o aluzie ușor ironică la adresa criticii, dar și ca o recunoaștere a filiației în care singur se așeza după recitirea *Pastelurilor* înaintașului său.

Poemul *Bătrânii*, început în 1918 și încheiat în 1922, gândit după modelul eminescian al *Epigonilor*, mai puțin în ceea ce privește diatriba adresată prezentului decăzut, care la Pillat este mai degrabă implicită, nu mai păstrează – în afară de bucata dedicată bardului de la Mircești – nimic din atmosfera alecsandrină, cu toate că există numeroase pasaje descriptive și tablouri de natură. Explicația rezidă în extrem de moderna concepție însăși a poemului la acea dată. Narratorul, poet la rândul-i, se lasă vizitat și deopotrivă „locuit” și inspirat de fiecare poet în parte care răspunde la apel, atunci când i se răsfoiește opera. Este firesc, în consecință, ca fiecare bucată să palpitate de duhul poetic caracteristic celui căreia îi este închinată. Astfel, în *Alecsandri*, într-o primă redactare, mai discursivă, datând din 1921-1923, Pillat îmbracă haina acestuia, într-o intertextualitate explicită, citând sau prelucrând titluri de volume, cicluri sau poezii, versuri sau frânturi de vers etc.:

„Poete, faima minte și bârfitorii mint.
Steluța doar anină o lacrimă de-argint
De ramura plecată pe cruce ca o soră...
Tu, care ești pierdută în alba auroră,
Stea dulce și iubită a sufletului, tu,
Redă fiorul vieții acelui ce-l pierdu!...
Dridri de mult uitat-a iubită-i siluetă,
La piatra lui nu vine, azi, nici o «biondinettă».

¹Ion Pillat, „Mărturisiri”, *Revista Fundațiilor Regale*, IX, nr. 2, februarie 1942, pp. 269-270.

Dar când secerătorii, sub ulmi, se-ntind de-amiază,
În umbra fermecată Rodica îl visează,
Strângând la sân copilul din flori, cu păr bălai...
Și toamna, când coboară pe un picior de plai,
Din Vrancea, din Moldova și din Ardeal, lungi turme,
Miorița năzdrăvană, uitând de a lor urme,
Lăsând suspin din fluier în zare să se frângă,
Rămâne nemișcată Păstorul ei să-și plângă...
Și meșterul Manole, care-și zidi iubirea
Să crească peste veacuri în soare mănăstirea,
Nemaigăsind prin lume, ca s-o jertfească, alta –
Rapsodului închină mistria grea și dalta,
Lui ce-a-nălțat în țară, mai trainic să rămână
Ca zidul sfânt: Balada și Doina română.”

Secvența *Alecsandri* nu se rezumă însă numai la acest procedeu oarecum simplist prezent mai ales în partea ei finală (la care autorul a și renunțat pe la mijlocul anilor '30). Ea este în aceeași măsură și un exemplu de intertextualitate implicită, întrucât poetul o concepe ca pe o suprapunere a două spații care, deși diferite în multe privințe, se aseamănă la un moment dat până la identificare. După o scurtă introducere care reamintește cadrul general al poemului și asigură trecerea de la o secvență la alta, adică de la un creator de limbă la altul, urmează o serie de 10 versuri care îl introduc pe noul vizitator, definit față de înaintași ca unul care preferă natura, interiorului:

„Și-n fața-mi sta poetul senin: Alecsandri.
Cum îl pofteam în casă, cu mâna mă opri:
Nu – vreau să vii cu mine pe lună până-n luncă.

Dorința-i mă cuprinse cu tainică poruncă.”

Odată ajunși în zăvoi, Alecsandri, pătruns de frumusețea firii, retrăiește, ca în transă, realitatea din care izvorâseră versurile sale și, de aceea, își întreabă mai tânărul confrate:

„ – N-auzi – îmi spuse bardul – Siretul meu cântând?
El duce jalea «doinii» în valurile-i grele;
El înflorește spuma-i cu «mărgăritărele»,
Sădite de iubire și rupte de noroc;
El strânge «lăcrămioare» la piept și-n crudu-i joc
Le zvârle veștejite de dor, să se resfire:
Ca-n lacrimile limpezi să crească «suvenire»,
Pe el lăsându-mi versul să cadă ca o plasă,
Am prins Moldova toată în mreaja-i de mătăasă.
Păduri de brad, fânețe și lanuri mari de grâu,
Foșnesc, nălucitoare și vii, în al meu râu.
Apleacă-te – pătrunde vrăjita lui oglindă:
Priveliști se alungă și altele colindă,

Din zori de-argint și până în aurit amurg
În rama lui de sălcii, «pastelurile» curg,
Dezvăluind privirii obrazul țării drag.”

Și, deși întrebarea îi fusese adresată bardului de la Florica, răspunsul sugubăț-înțelept, nu lipsit de o anume autoironie postmodernă *avant la lettre*, va fi dat de sudicul Argeș, ale cărui ape fuseseră suprapuse/confundate cu cele ale nordicului Siret:

„Se-nfiorase lunca la glasul lui de mag
Și Argeșul, sub lună, se-nfioră și el,
Mișcându-și solzii lucii pe-al undelor inel.
– Biet râu de munte, care nicicând n-avuse parte
De un poet să-l facă nemuritor în carte,
Râu bun al cărui nume răsunător și dulce
Pe nimeni nu găsisese în vers slăvit să-l culce.
Șopti: Siretul nu e, sunt eu – dar când vorbești
Zăvoiul din Florica e lunca din Mîrcești.
Simt apa-mi curgătoare și zarea-mi că se schimbă,
Și valu-mi glăsuiește moldovenească limbă.
O, graiul cel mai dulce din țările române,
De când pe lira de-aur l-ai înstrunat, stăpâne!...”

Ultima secvență descrie *au ralenti* o transfigurare. De îndată ce identificarea cu un alt spațiu a fost acceptată nu cu condescendență, ci cu dragoste, timpul se modifică și el, transformând toamna în primăvară, la trecerea sacerdotală a bardului moldav:

„Sub frasini mari, prin frunze ne tot bătea pieziș
O minunată ploaie de lună-amestecând
Zăvoiul meu aievea cu lunca lui din gând...
Atunci, în plină toamnă, simții că luna Mai
Îmbobocea de dorul iubitului său grai.
Năluca primăverii deodată prinse viață:
Se-acopereau vlăstarii cu-o tânără verdeață;
Parfumuri pădurețe, sălbatic, adânci,
Se ridicau din ierburi și-n noapte își dau brânci,
Se înălțau pe vânturi și se lungeau ca fiare
Să prindă iar pământul bătrân în a lor gheare –
Și păsări cântătoare au izbucnit în vers...
Alecsandri prin luncă urma tăcutu-i mers,
Cu capu-n piept, pe gânduri, cu mâinile la spate –
Și tremura natura de vis și voluptate
Când umbra lui regească, trecând, o atingea.”

Este de remarcat și dubla intertextualitate evidentă. Ion Pillat nu face referiri numai la creația lui Alecsandri, ci și la felul în care acesta fusese fixat pentru posteritate de Eminescu în deja menționatul poem *Epigonii*. Este vorba de un

Alecsandri filtrat prin Eminescu și captat de sensibilitatea lui Pillat, deschisă pentru acest demers nu numai prin admirația față de cel din urmă, dar și prin afinități biografice și electivă cu cel dintâi. „Rege al poeziei” până la apariția lui Eminescu, Alecsandri rămâne nedetronat în conștiința ambilor poeți cei îi vor urma. În această filiație trebuie înțeleasă afirmația lui Ion Pillat din finalul prefeței sale la *Pastelurile* lui Alecsandri (1933): „Alături de Eminescu, la același nivel artistic, dar în zone sufletești diferite, Alecsandri rămâne, prin *Pasteluri*, ca și prin *Poeziile Populare*, cel mai mare poet al neamului său.”

Un ultim text poetic în care Ion Pillat face referire directă la V. Alecsandri este *Ghenar* din ciclul *Calendarul viei*, inclus în volumul *Limpezimi*. Scris mai târziu, în 1925, el debutează cu primul vers citat din *Serile la Mircești* și continuă cu o replică ironică, referitoare la imputările de „literaturism” și de simplitate a versificării care fuseseră aduse de M. Ralea atât lui, cât și predecesorului său, considerat un „poet rămas fără public”:

„«Perdelele-s lăsate și lămpile aprinse»
Frumosul vers anume îl chemi acum în minte,

Vreun critic să te-nvețe, discipol să te facă –
Estetului, din milă, închină-i o bărdacă.

Gândește-te la omul acela din Mircești,
Senin la gura sobei ca tine – îl iubești.

Dar lasă, dezmoțită din somn de focul tău,
Să zbârâie o muscă lovindu-se mereu

De limpezimea-nchisă a geamului, pe care
Nu toți să o priceapă – vezi bine – sunt în stare.”

Dincolo de „picătura de binevoitoare malițiozitate topită picant și plăcut în esența lirică a poemului”, după expresia lui T. Păunescu-Ulmu², Ion Pillat își asumă comparația cu bardul de la Mircești și apărându-l pe acesta, se apără deopotrivă și pe sine. Dacă în acest cadru poetic restrâns nu era nici locul, nici cazul unor lămuriri mai ample, ele apar peste aproape două decenii într-un context neașteptat. În vara lui 1942, fiul său, Dinu Pillat, tocmai își încheiase romanul *Tinerețe ciudată*, pe care îl dăduse spre citire părinților, iar tatăl său, după lectură, într-o amplă scrisoare din 9 august, trece în revistă atât meritele, cât și defectele micro-romanului, ce constau cu precădere în atitudini reproșabile ale unor personaje:

„În special, șarja facilă contra tuturor profesorilor din roman care miroase a răzbunare juvenilă de colegian (...) La fel, cu ieșirea contra lui Alecsandri, care m-a mâhnit mult sufletește – mai ales că știu – dacă le publici – că vei regreta odată, și poate curând, această nedreptate față de autorul celor patru mai frumoase poezii din limba română: Miorița, Plugușorul, Toma Alimoș și

²T. Păunescu-Ulmu, *Poetul Ion Pillat. Contribuții critice*, Craiova, Editura „Ramuri”, 1947, p. 17.

Mănăstirea Argeșului, în care a reușit să prindă pe vecie cele patru coordonate lirice ale sufletului nostru – popular și băștinaș: păstoritul, plugăritul, voinicia și credința, legând moartea și viața românului de cer și de pământ. Spun «autorul», căci, în afară de forma dată lor de Alecsandri, toate celelalte variante populare sunt material folcloric, dar nu sunt poezie.”³

Ion Pillat se simțise dator să susțină această pledoarie în favoarea lui Alecsandri, ca replică la atitudinea de frondă juvenilă a lui Sergiu din romanul fiului, personaj care afirmă în cadrul unui seminar, spre stupefacția profesorului, că Alecsandri nu este un mare poet, ci „un versificator pueril”, „fosila manualelor noastre de literatură”. Replica se referea și la persiflarea ce aparținea de data aceasta autorului, așadar fiului său, când descria, în Capitolul III, un peisaj de munte: „Cerulea părea colorată de mâna unui copil din clasa întâia primară. Într-un colț – așa cum se și cuvenea – soarele strălucea rotund și vesel.”

Susținerea lui V. Alecsandri nu este o simplă efuziune lirică a unui poet adesea comparat cu predecesorul său pentru perfecțiunea formei și melopeea versului, în detrimentul profunzimii emoției, ci se bazează pe o lectură constantă și o cunoaștere temeinică a *Pastelurilor*, ca de altfel a întregii creații alecsandrine, fapt ce l-a determinat pe maturul Ion Pillat să îi arondeze bardului moldav, între 1933 și 1942, nu mai puțin de șase numere din colecția de „Pagini alese” a editurii Cartea Românească (un fel de BPT interbelic), însoțite de câte o prefață lămuritoare: nr. 2, *Poezii populare*; nr. 4, *Pasteluri*; nr. 14, *Poezii epice*; nr. 17, *Poezii lirice*; nr. 23, *Călătorii* și nr. 46, *Proză literară*. Este de menționat și studiul despre *Vasile Alecsandri, poet al pământului și al sufletului românesc*, scris în 1930 și inclus ulterior în volumul *Tradiție și literatură* din 1943.

Cu toate acestea, obiectivitatea lui Ion Pillat este „subiectivă”, în sensul unei incapacități de a se detașa nu atât de subiectul venerației sale, cât de propria sa personalitate. Deținând atuul depărtării în timp și spațiu față de ambii poeți aflați în discuție, să încercăm o trecere în revistă a multiplelor trăsături biografice asemănătoare care au condus și la caracteristici lirice comune până la un punct. Ambii poeți se trăgeau din familii unite și înstărite, beneficiind astfel de o educație temeinică în țară, dar și în străinătate, la Paris, la vârsta formării intelectuale, fapt ce le-a asigurat o bună cunoaștere a limbii franceze, dar și a mentalității și culturii occidentale. O coincidență demnă de luat în seamă este și faptul că amândoi poeții, aflați în capitala Franței, urmează, împlinind mecanic dorințele familiilor, cursurile altor facultăți decât cele pe care și le-ar fi dorit în adâncul sufletului, abia mai târziu reușind să își impună opțiunea pentru literatură. Amândoi au deținut în anii maturității funcții în administrația Statului și au făcut, în această calitate sau în particular, numeroase călătorii în străinătate, vizitând adesea, la o distanță de aproape un secol, aceleași locuri pitorești. Au fost mânați de-a lungul întregii vieți de un înalt patriotism, participând direct la momente cruciale ale istoriei României: Vasile Alecsandri la momentul 1848, Ion Pillat, la congresul de Pace de la Paris în 1918. Au fost deopotrivă înzestrați cu darul unei poezii metaforizante și de o surprinzător de asemănătoare limpezime a formei, claritatea fiind adesea confundată cu simplitatea și lipsa profunzimii emoției. Se poate lesne detecta un anume

³Ion Pillat, *Scrisori*, ediție îngrijită de Cornelia Pillat, București, Editura „DU Style”, 1998, pp. 402-403.

epicureism al trăirii în cazul amândurora (nu în sensul unui hedonism vulgar, ci al unui echilibru interior atins prin izolare) și, nu în ultimul rând, și unul și celălalt au deținut moșii în Moldova. Tuturor acestor trăsături și afinități li se datorează afirmația criticii din anii '20, conform căreia Ion Pillat era considerat „urmașul de talent al lui Vasile Alecsandri”. Amănuntul esențial în sprijinul acestei judecăți nu trebuie căutat neapărat în versuri, ci în realitatea primară și atmosfera din care ele au izvorât. Deși format în copilărie și îndatorat spațiului argeșean, tânărul și adultul Ion Pillat a fost atras mai cu seamă de conacul de la Miorcani, unde și-a scris cea mai mare parte a poeziilor și și-a găsit refugiul de suflet. Astfel încât, atât *Bătrânii*, cât și *Septemvrie*, *Ghenar* sau alte poezii de aceeași factură, deși „declerate” prin cadru ca aparținând Floricăi și peisajului argeșean, ele au fost compuse fără excepție, cum s-a văzut la începutul acestui studiu, la Miorcani. Or, tocmai acest spațiu, în sensul teoriei blagiene, intrat în străfundurile simțirii și în porii ființei sale și de aceea pierdut din vedere, este cel care, atât de asemănător împrejurimilor de la Mircești, a putut să încapsuleze o trăire poetică în fața naturii aidoma celei din *Pasteluri*. Paralelism mai degrabă decât influență, *Pastelurile* lui Vasile Alecsandri trimit în istoria literară la *Pe Argeș în sus* al lui Ion Pillat și viceversa, fără pretenții de înțâietate sau de calitate lirică, legându-i pe cei doi mari poeți în eternitate.

Bibliografie

Păunescu-Ulmu, T., *Poetul Ion Pillat. Contribuții critice*, Craiova, Editura „Ramuri”, 1947.

Pillat, Ion, „Mărturisiri”, *Revista Fundațiilor Regale*, IX, nr. 2, februarie 1942, pp. 269-270.

Pillat, Ion, *Scrisori*, ediție îngrijită de Cornelia Pillat, București, Editura „DU Style”, 1998.

***Râsul morților de aur, de Constantin Fântâneru,
și obsesia Thanatosului***

Résumé

Constantin Fantaneru, écrivain de l'entre-deux-guerres, un connu exégète de la poésie de Lucian Blaga, illustre dans le volume *Râsul morților de aur* (1940) la conception personnelle sur le discours lyrique et ses dimensions. Perçue en tant que langage autonome, dépassant le contingent et la forme matérielle, la poésie se développe transcendentement et devient un état perpétuel qui s'accomplit en plan spirituel. La poésie de Constantin Fantaneru s'intègre, d'une part, dans la lyrique moderne par l'obscurité des symboles, l'ambiguïté des significations, la corrélation illogique, l'atemporalité et le rythme intérieur des vers, mais, de l'autre part, l'expression poétique trahit les révoltes personnelles et les sentiments intensément subjectifs, c'est-à-dire le manque de l'impersonnalité créative. La fascination de la mort – mystère toujours replié sur soi-même – et ses implications souscrites aussi au terme d'« apocalypse » deviennent les coordonnées essentielles de sa poétique. Les symboles difficilement décodables du recueil marquent l'intention de l'écrivain de donner une œuvre ésotérique, accessible uniquement aux initiés, à ceux qui acceptent la doctrine chrétienne et implicitement la manifestation de la révélation – acte d'adhésion à la transcendance. Cette vision se rapproche de la conception de Blaga sur le dévoilement des mystères et de celle de Tudor Arghezi par la contestation de l'existence divine. Le mot est révélateur de la sacralité, c'est pourquoi il est impérieusement nécessaire de lui attribuer des velléités créatives, et la recherche « du verbe ineffable », caché derrière des symboles inéluctables, devient un souhait du créateur. Parfois, l'agglomération des symboles et la diversité de leurs significations préjudicient le sens intégral du texte, et les ruptures syntaxiques et la topique inversée laissent l'impression d'incohérence et de maladresse stylistique.

Mots-clés: lyrique moderne, symboles, Thanatos, révélation, transcendance.

Romancier, memorialist, critic literar și poet, Constantin Fântâneru a făcut din vocația de scriitor un mod de existență, consacrandu-și întreaga viață travaliului creator, din dorința de a-i fi recunoscută și apreciată opera. După un debut controversat cu romanul *Interior* (1932), ce anunță apariția în literatura română a primelor creații de natură existențialistă, scriitorul publică *Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică* (1940) – operă novatoare, de exegeză și analiză a resorturilor mitice ale poeziei blagiene – și un volum de poezii, *Râsul morților de aur* (1940). Retras din activitatea literară din cauze personale, dar și conjuncturale nefavorabile, scriitorul a sperat până la sfârșitul vieții sale într-o revenire în atenția publicului cititor de literatură, scriind febril sute de pagini, rămase în manuscris și editate abia în ultimele decenii. Posterității îi revine, așadar, ingraturul rol de a-i reda locul meritat în cadrul istoriei literare și de-a-i răscumpăra suferințele și frustrările celui ce a fost,

parafrazându-l pe Marin Sorescu... singur printre contemporani.

În calitate de cronicar literar la „Universul literar”, în perioada 1938-1941, Constantin Fântâneru se arată preocupat de modul în care operele literare surprind adevărul, sunt o ilustrare a omenescului dintr-o perspectivă a durabilității, a dăinuirii în eternitate, orientându-se treptat spre o problematică de natură religioasă. Concepțiile sale despre poezie și statutul acesteia apar sporadic atât în cronicile literare vizând poeții debutanți, cât și în studiul critic *Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică*. În demersul analitic privind operele tinerilor poeți blagieni, ideile sale se revendică atât de la considerațiile lui Paul Valéry, cât și de la opiniile teoreticienilor simbolști. În ceea ce privește raportul formă-fond, intrinsec poeziei, Paul Valéry „așază, de o parte, tot ce ține de această formă, pe care o numește *Vocea* în acțiune, iar de cealaltă, tot ce ține de fond, pe care îl denumește «valori semnificative»”¹. Constantin Fântâneru, cunoscător al operei poetice și teoretice a scriitorului francez, tratează eseistic latura estetică a actului poetic, considerând poezia „o voce”, un grai particular, distinct, care se salvează de moarte prin cuvânt, asigurându-și astfel dăinuirea. Definind-o formal ca „o structură geometrică” în care cuvintele se organizează în funcție de afinități, poezia devine *deviere*, limbaj ce desemnează un univers autonom, în virtutea unui proces denumit „psihism liricizant”:

„Noi vom susține că se face numai din cuvinte, datorită unui curios psihism liricizant, cu caracter de abatere sigură de la legea de construcție a poeziei. Psihismul liricizant pornește de la teoria «sarcinii mitice» a cuvintelor pe care o răstălmăcește.”²

Aserțiunea are în vedere „poezia configuratistă” – specifică, în opinia sa, lui Lucian Blaga – a căror elemente se îmbină în baza organicității, a dinamismului imanent și a legăturii stabilite cu ființa cosmică prin fiorul existențial. Scriitorul are convingerea că poezia trăiește în transcendent, în invizibil, nu se reduce doar la forma materială, dimensiunea spirituală fiind cea care-i dă substanțialitate. Este o *viziune teleologică* asupra creației, care prin depășirea condiției formale, scrise, viețuiește în spirit, devine o stare ce învinge moartea. *Logosul* este cel care înnobilează, asigură eternitatea ideilor, iar poezia trebuie să devină, să se desăvârșească în plan spiritual:

„Poezia se apără de moarte prin structură, prin legătura cuvintelor cu însăși moartea; poetul este Meșterul, care se leagă cu moartea frate, spre a trăi și dincolo, în imperiul ei... Legătura sa cu «absconsul», cu «păzitul», cu moartea, o destăinuie poetul prin aceea că în fiecare poezie a sa moare ceva, – spre a începe imediat viața fără moarte... [...] Poezia, deci, trebuie să

¹Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, Prefață de Gabriela Duda, București, Editura „Univers”, 1988, p. 40.

²Constantin Fântâneru, *Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică* în *Cărți și o altă carte*, ediție critică, prefață, îngrijirea textului, note, bibliografie și indice de Aurel Sasu, București, Editura „Minerva”, 1999, p. 275.

înceteze de a mai fi o experiență și să înceapă a fi o stare, să sfârșească faza de proiect, de intenție, și să fie realizare, organizare, – faptă.”³

Volumul *Râsul morților de aur* se circumscrie unei dimensiuni a înțelighibilității, iar obscuritatea simbolurilor, ambiguitatea semnificațiilor, corelarea illogică, atemporalitatea și ritmul interior al versurilor relevă modernitatea textelor. Poezia lui Constantin Fântâneru tinde a se încadra parțial liricii moderne, definită de Hugo Frîdriech în termenii fanteziei creatoare și ai obscurității:

„Interioritate neutră în loc de sentiment, fantezie în loc de realitate, fragmente de lume în loc de unitate a lumii, amestecul celor eterogene, haos, fascinare prin obscuritate și magie a limbajului, dar și o operare rece, corelată prin analogie cu matematica, înstrăinând cele familiare: iată întocmai structura în care se vor încadra poetica lui Baudelaire, lirica lui Rimbaud, a lui Mallarmé și a celor contemporani.”⁴

De ce parțial? Poeziile lui Constantin Fântâneru trădează prezența subiectivității, a fantasmelor personale (obsesia Thanatosului, raportul om-divinitate, condiția ființei umane, destinul și dimensiunea temporalității) și uneori a unui patetism intrinsec expresiei poetice. Interogațiile, revoltele, răbufnirile eului sunt personale, o confruntare directă între aspirație și realitate, de unde și infinita tristețe și suferință denotate de scrierile sale. În actul poetic, discursivitatea trădează sentimentalismul, deși uneori rupturile, sincopele și trecerile inopinate de la o idee poetică la alta dau impresia impersonalității creatoare. Analizând raporturile dintre vers și obscuritate, scriitorul definește, generalizând, travaliul poetic pornind de la propria-i luptă și căutare a îmbinărilor inedite de cuvinte spre a transcende realitatea:

„Pentru că în grija sa de a găsi forma unică, poetul se supune unei trude demiurgice, el transformă la față limbajul, simplifică raporturile gramaticale, revoluționează obișnuințele gândirii, dă altă funcție imaginilor, altfel se comportă față de «concepte», cu un cuvânt, el se exprimă ca și cum ar *inventa* limbajul.”⁵

Poetul, în ipostaza de creator, se comportă demiurgic, urmărește scopul ultim al creației, acela de a închide eternitatea în vocabule simbolice. Fascinația morții – taină veșnic închisă în sine – și implicațiile sale subscrise și termenului de „Apocalipsă”, devin coordonate esențiale ale poeziei sale. Sugestiile de natură apocaliptică, o preocupare constantă în cadrul viziunii artistice despre lume a autorului, se regăsesc nu numai în placheta de versuri *Râsul morților de aur*, ci și operele publicate postum *Slujba din hol* (2009) și *Călătoria lui Orfeu* (2010). Conform mărturisirii autorului, evenimentele din viața personală constituie

³*Ibidem*, p. 278.

⁴Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, Traducere de Dieter Fuhrmann, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 26.

⁵Constantin Fântâneru, „Vers și obscuritate”, în *Universul literar*, anul XLVIII, nr. 35, 2 septembrie 1939, p. 2.

fundamentul reprezentărilor sale despre Apocalipsă, în sensul că vicisitudinilor vieții le-a căutat un tărâm compensator, al creației – spațiu de manifestare a funcției cathartice. Pentru Constantin Fântâneru eul empiric apare intim legat de produsul fanteziei sale, iar acest fapt este încorporat unor simboluri greu decodificabile, intenția unui caracter ezoteric fiind evidentă:

„În simboluri greu de descifrat se ascunde o poezie a sfâșierii și o prăbușire în sine a eului luminat de absență. În fața unui *dincolo* indiferent se propune o morală a jertfei și o mitologie a resurecției în spirit. Voluptatea morții e un exercițiu de răscumpărare în spațiul rănit al elegiei.”⁶

Titlul volumului aduce o notă de obscuritate, de echivoc, trimite atât către simbolistica morții, cât și spre sfera alchimică, prin termenul „aur”. Indiferent de posibilitățile de interpretare, intenția poetului a fost aceea de a contura un „orizont de așteptare” ezoteric, perceptibil celor inițiați. Asocierea paradoxală de termeni anticipă de fapt cele trei secțiuni *Aurul*, *Morții* și *Râsul*, care trimit către fantasmalele auctoriale: *Aurul* definește absconsul, este comoara și rodul, substanța nobilă care dă sens dimensiunii materiale și spirituale; *Morții* se constituie ca o mărturie a unui *dincolo*, inaccesibil și incomprehensibil pentru cei vii, dominat de o divinitate care trăiește în elementele create și se arată doar prin revelație; *Râsul* se paliază credinței, speranței și are rol ființial, întemeiază o realitate spirituală substanțială. Unul dintre dezideratele sale era cel de a face din lectori „eroi și eroine pe tărâm transcendent”, mărturisind necesitatea acceptării revelației în demersul înțelegerii operei sale: „De altfel, exegeza *Apocalipsei* nu ar fi posibilă dacă nu ar fi acceptată revelația doctrinei despre numele divin și verbul inefabil. Trăim momentul istoric al revelației și al acceptării ei.”⁷ În acest context se poate vorbi de caracterul ezoteric al volumului, acesta fiind accesibil doar celor care acceptă doctrina creștină și implicit manifestarea revelației – act de accedere în transcendent.

Poezia care dă și titlul volumului este un imn închinat puterii divine, subliniază omniciența Lui, identitatea de substanță între muritori și creator și, în același timp, natura sa semnificantă este ceea ce dă un sens existenței:

„Te-au iubit toți când au înțeles că ești *una cu noi* [...] Râsul Tău se dăruiește Unuia singur;/râsul Tău înmărmurește ca fulgerul,/și nimeni nu înțelege această lespede de aur,/Când fără tine, nu mai râdem niciodată.”⁸

Sfera semantică a religiozității se desprinde din conotațiile unor titluri precum: *Ispășire*, *Jertfelnic*, *Luptă îngerească*, *Lumină*, *Înviere*, *Psalmul de toamnă* sau *Procesiune*. Inspirația biblică este intuită în poeziile ce „traduc” fapte creștine sau evocă spațiul divin. Facerea, păcatul originar și mitul adamic, mântuirea, judecata de apoi, pilda pâinilor, învierea etc., toate se regăsesc la nivel contextual.

Există un limbaj secret, accesibil doar inițiaților, dar o condiție *sine qua non* este păstrarea tainei, a misterului ce nu trebuie descifrat: „Nu oricine-nțelege limba/în care comorile cheamă.” (*Poruncă*, p. 304). *Logosul* este principiu

⁶Aurel Sasu, „Prefață” la *Cărți...*, op. cit., p. 11.

⁷Constantin Fântâneru, „Jurnal” în *Cărți...*, op. cit., p. 443.

⁸Constantin Fântâneru, „Râsul morților de aur” în *Cărți...*, op. cit., p. 294.

întemeietor al lumii, dă un sens și instaurează ordine, iar prin tematica abordată o serie de poezii dețin apanajul unor arte poetice. Cuvântul este revelator al sacralității, de aceea este imperios necesară atribuirea-i de veleități creatoare, iar căutarea „verbului inefabil”, ascuns în simboluri ineluctabile devine deziderat al creatorului: „Când îngerul pleacă, rămâne Cuvântul [...] Cuvântul sărac se plimbă/pe tot pământul. Cu ce să-l îmbrac?/Cu ce limbă?” (*Îngerul*, p. 300). Condiția poetului este cea a unui „gospodar” sau „rob”, un purtător de cuvânt al scribilor care încearcă cantonarea timpului în spațiul artei: „Scriem în golul veciei;/nimeni nu vede fiii răsărind din poveste./Robi: muncim la cartea răului, a hăului.” (*Noiembrie 1938*, p. 298). Singura atitudine permisă poetului este aceea de a constata trecerea inexorabilă a timpului, maniheismul lumii sau răul imanent creației, în pofida puterii demiurgice dobândite: „Ridic dreapta și poruncesc [...] Gospodar la moșia verde/citesc viitorul și-n brazde vremea se pierde.” (*Călătorie*, p. 296). Cartea devine o mărturie a celor vii, un semn al existenței divinului, dar în prezența lui se estompează vorbirea, e o încremenire a firii și implicit o confirmare a superiorității demiurgice: „Ceva se înțelege, dar ne e frică să scrim:/«Este, aici!»” (*Ehé*, p. 299).

Ca și în poeziile lui Blaga, divinitatea este ascunsă, nu lasă urme, dar prezența ei este o certitudine. Denunțând o „aporie”, o pierdere inițială a resurselor care descurajează, poetul damnat se află în imposibilitatea păstrării credinței și atunci recurge la un subterfugiu: regăsirea copilului, a inocenței și purității ce-l apropie de Dumnezeu: „Te voi pierde, Veșnicule, te voi pierde [...] Să las acest copil pe care mă trudesco/să-l fac asemenea mie?/Când te va căuta în numele meu,/îi vei ieși înainte/și-i vei răspunde: «Eu sunt?»” (*Psalmul de toamnă*, p.303). Apropierea de Arghezi este incontestabilă, aceeași tăgadă necesitând o confirmare concretă, o dovadă a existenței divinului se circumscrie și *Psalmilor*. Divinul, fie apare în ipostază umanizată, un școlar inocent făcând adunări și scăderi (sugestie metaforică pentru ciclicitatea vieții): „Cineva vorbește tare, numără și socotește./Ca un școlar cineva scrie/adunări și scăderi,/în văzduh și în ape, pretutindeni.” (*Legionaria*, p. 292), fie este atotputernic, de o ubicuitate recognoscibilă fidelilor: „Cine are lumină spune: «El e lumina!» [...] «El e grădina!» [...] «El e veșnicul dar!»” (*Lumină*, p.297). Pentru păstrarea frumuseții, intangibilității și supremației sale, îndemnul poetului este sugestiv, în sensul păstrării netăgăduite a misterului privind moartea și învierea Sa: „Nu lăsa urme între oameni/petale să nu scuturi, polen să nu sameni.” (*Gardă de mormânt*, p.299).

Raiul, numit „livadă”, „moșie”, „pădure”, este un spațiu inaccesibil muritorilor, din cauza păcatului originar. Condiția omului este cea a unui reprob, acceptă vitregiile sortii, încercările vieții și, aflat în imposibilitatea răscumpărării păcatului originar, îi este interzisă beatitudinea Raiului. El este „soiul viclean” care va fura din livadă rodul, este singura ființă ce „se ascunde și bea recolta ciudată” și va atrage asupra seminției sale blestemul veșnic, „rușinea” fiind simptom al conștientizării: „Umblăm ziua și noaptea și ne e rușine” (*Îmbrăcare*, p. 306); „Mare și mândru deasupra apelor,/și vede rușinea.” (*Mânie în ceruri*, p. 310). Deși practică o profesiune de credință, este conștient de libertatea obținută o dată cu căderea (ceea ce i-a conferit starea creaturală), creația fiind singura cale de a se simți egal cu zeii, demiurgic. Asumarea libertății, existența liberului arbitru, posibilitatea multiplelor alegeri personale îl descumpănesc: „Pe mine m-ai lăsat să umblu/și să fiu liber” (*Codru...*, p. 295). Hazardul existenței, limitarea cunoașterii umane, inexplicabila apariție/dispariție a ființei sunt încrîptate în simboluri ascensionale/descensionale și

ale trecerii (ploaia, apele, puntea, țărâna etc.)

Implacabil este timpul, care nu iartă nimic, iar motivele *fortuna labilis* și *fugit irreparabile tempus* certifică efemeritatea ființei umane, nimicnicia ei, singura salvare fiind resurecția prin spirit. Orice încercare de suprimare a timpului, chiar de închidere prin măsurare, pare imposibilă: „Omul singur înfruntă ceasul,/vrăjmașul ce bântuie pământul./Bătrân vânător, chibzuie și măsoară.” (*Întâmpinare*, p. 314). Nimeni nu poate opri trecerea și nu se poate sustrage morții – o certitudine existențială. Simbolistica celor „treisprezece drumuri ale norocului” este paradoxală, asocierea contradictorie a numărului treisprezece cu ideea de noroc trimite către reprezentarea inversă a superstiției privind influențarea destinului: „Clipele noastre, fire de păr, toate sunt numărate. [...] La pragul zilelor mari,/greu ajungem; niciodată/pe cele treisprezece drumuri ale norocului” (*Blesteme*, p. 292).

Thanatosul este coordonată esențială a întregului volum, toate sugestiile și semnificațiile relevând forme de manifestare sau de abscondere a misterului etern. Omul s-a născut, fiind dator cu o jertfă, cea a propriei ființe și poate din același motiv, copacul vieții devine și el o emblemă a morții, a trecerii în neant: „Visăm că anul se face copac/și-n el atâtea morți încap/câte frunze are.” (*Jertfelnic*, p. 293). Strigătul fără ecou sfășie ființa, întrebările fără răspuns nu fac decât să accentueze starea de agonie, de îndoială și zbucium sufletesc, pentru că moartea este implacabilă: „Neclintite stau chipurile morții [...] Nu se rușinează natura de atâtea prevedere?/Nu se înspăimântă nesfârșita nedreptate?” (*Cumplita prevedere*, p. 302). Simbolurile neantului, „țărâna”, „mormântul”, „părinții vechi”, relevă paradoxal continuitatea, nuntirea cosmică a elementelor, consubstanțialitatea lor și revigorarea unor credințe și practici arhaice: „Domnul primește țărâna noră./Voievodul trebuie să știe/obiceiuri vechi de cununie.” (*Cununia neamului*, p.309). Sugestii mitologice pot fi identificate în poezii precum *Cântarea Ofeliei* sau *Marină*. De exemplu, în *Marină* se pune problema întâietății, a primordialității, iar sugestiile intratextuale trimit către mitul Lânii de Aur și semantica căutării. Geneza, maniheismul lumii, destinul umanității și chiar inefabilul existenței pot fi variante posibile de interpretare a simbolurilor, echivocul reprezentând însă marca lor definitorie:

„Ce-ai văzut întâi?Laptele./sau lâna de aur a mielului?/Se apropie, liniștită,
inima corăbierului./La proră, mumele și fiicele lumii/torc peste valuri lâna
de aur a spumii./Biruit, se-ngroapă sub lespezi de pace șarpele;/pruncii cresc
cu mieii pe apă și sug laptele.” (*Marină*, p. 313).

Deosebit de importantă este receptarea operei sale, iar autorul nu concepe înțelegerea sensurilor simbolurilor decât pe calea revelației. Receptorul ar fi un călător pe tărâm transcendent, care prin inițiere ar ajunge la revelarea misterelor divine, misiunea poetului nefiind aceea de a le dezvălui, ci dimpotrivă. Se apropie, astfel, de concepția lui Lucian Blaga privind natura misterelor și de conținutul filosofic al „cunoașterii luciferice”. O serie de poezii se revendică conotativ de la creația blagiană – *Lumină*, *Taină*, *Îngerul* etc. – însă, apar sugestii alchimice și ezoterice, având ca finalitate încifrarea semnificațiilor. Uneori, aglomerarea simbolurilor și multitudinea sensurilor acestora prejudiciază sensul plinar al textului, iar rupturile sintactice și topica inversată dau impresia de incoerență și stângăcie stilistică. Un exemplu: „Multe și negre ceasuri, în urmă,/țin casa cu ușa închisă./Întunericul cheamă îndărăt./Ca o faptă, ca un copil,/mă întreabă: «Ce-mi lași

moștenire?» (Plecare, p. 308).

Râsul morților de aur rămâne, în definitiv, o mărturie importantă pentru viziunea despre lume a scriitorului și a preocupărilor sale, focalizate asupra religiei și a implicațiilor morții, fapt dovedit și de volumul de poezii apărut postum, *Cuvinte de humă* (2009), în care problematica se diversifică, expresia poetică se rafinează, iar simbolurile sunt mai accesibile deciptării, decodării.

Bibliografie

Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, Prefață de Gabriela Duda, București, Editura „Univers”, 1988.

Fântâneru, Constantin, *Cărți și o altă carte*, ediție critică, prefață, îngrijirea textului, note, bibliografie și indice de Aurel Sasu, București, Editura „Minerva”, 1999.

Fântâneru, Constantin, „Vers și obscuritate”, în *Universul literar*, anul XLVIII, nr. 35, 2 septembrie 1939, p. 2.

Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, traducere de Dieter Fuhrmann, București, Editura pentru literatură universală, 1969.

Acknowledgements: This work was supported by the the European Social Fund in Romania, under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013 [grant POSDRU/CPP 107/DMI 1.5/S/78342].

Funcții poetice ale elegiei exilului la Ovidius. Procedee omofonice

Abstract

This paper is intended to reveal the existence in Ovid's elegies, written during his exile at Tomis, *Tristia and Epistulae ex Ponto*, the main functions of poetry/poetical creation, seen from the banished poet's point of view. Despite Ovid's lack of systematic approach to them, we were able to identify three such functions, which we have tried to highlight by means of the homophonic devices the poet uses. Thus, we can speak about the therapeutic function, considering the beneficent, healing power of the act of poetic creation, the salvation (soteriologic) function, as poetry gives its creator a chance of survival and the glorification-eternization function, for poetry bestows glory and eternity on both the author and the characters or events depicted in the poems.

Key-words: functions of poetry, symmetry, alliteration, homoioteleuton, rhyme.

Lucrarea de față încearcă să decelaze în cuprinsul celor două culegeri de elegii scrise de Ovidius în exilul său la Tomis, *Tristia* și *Epistulae ex Ponto*, principalele funcții ale creației poetice, puse în evidență prin intermediul a numeroase procedee omofonice, dată fiind atenția permanentă a lui Ovidius pentru universul sonor, pentru valoarea expresivă a sunetelor, pentru simetrie, analogie sonoră și eufonie.

Fără să putem constata o abordare sistematică a acestora, am decelat trei asemenea funcții, pe care le vom menționa într-o ordine lipsită de orice semnificație ierarhică: *funcția terapeutică*, având în vedere valențele benefic-curative ale poeziei, *funcția soteriologică*, întrucât poezia este percepută de Ovidius ca o modalitate de a-i salva existența, *funcția de glorificare* și totodată de *eternizare*, date fiind gloria și eternitatea dobândite prin intermediul creației¹.

Fiindu-i indisolubil legată prin destin, poezia este singura care nu îi poate fi înstrăinată. După ce a pierdut tot, poetul descoperă în poezie – denumită, adesea metonimic, muză – (*Musa/Musae, Pierides*) singurul reazăm statornic. Dacă înainte de exil poezia fusese scopul suprem al vieții sale, în exil ea devine un refugiu, o consolare, o alinare. Așadar, în opinia poetului exilat, poezia are capacitatea de a-l vindeca, sub diferite forme (ușurarea de suferințe și griji, alungarea singurătății), cu alte cuvinte se poate vorbi de o funcție terapeutică a acesteia:

„Me quoque Musa levat Ponti loca iussa petentem:
Sola comes nostrae perstitit illa fugae;

¹Vezi Liviu Franga, *Poetica latină clasică*, București, Editura Fundației „România de mâine”, 1997, pp. 223-296.

Sola **nec** insidias inter **nec** militis ensem,
Nec mare **nec** ventos barbariamque timet.”²
(*Trist.* IV, 1, vv. 19-22)

După cum se poate observa, Ovidius recurge la o serie de figuri de repetiție (figuri de sunet, morfologice, gramaticale), tehnici cu ajutorul cărora se produce o anumită reliefare lingvistică și, pe baza acesteia, un anumit efect persuasiv și justificativ.

Dublul homoeoteleuton *me quoque* și *loca iussa*, ca și tripla aliterație *me [...]* *musa*, *levat [...]* *loca* și *ponti petentem* fac trimitere la capacitatea poeziei de a-l susține (*levat*) pe exilat, de a-i oferi un suport, iar anafora adjectivului *sola*, rima interioară *nostrae-fugae*, ca și polysyndeton-ul *nec*, distribuit de patru ori, în cadrul climaxului din cel de-al doilea distih, subliniază capacitatea unică a acesteia de a-l consola, alina, vindeca. De aceea, poetul simte nevoia să îi aducă mulțumiri muzei (= poeziei), recunoscându-i influența binefăcătoare asupra stării sufletești, aidoma medicinei care vindecă în momente critice.

De altfel, Ovidius propune în repetate rânduri identitatea dintre arta versului și știința vindecării sufletești și trupești.

„Gratia, Musa, **tibi**: nam **tu** solacia praebes,
Tu curae requies, **tu** medicina venis.
Tu dux et comes es, **tu** nos **abducis ab** Histro,
In **medioque** **mihi** das Helicone locum,”³
(*Trist.*, IV, 10, vv. 117-120)

Homoeoteleutonul *gratia*, *Musa* și polyptotonul *tibi-tu* din hexametrul primului distih pun în evidență recunoștința poetului față de binefacerile oferite de poezie, enumerate cu ajutorul anaforei pronumelui personal *tu*, distribuit simetric, de patru ori, la început de emistih: mângâiere (*solacia*), odihnă (*requies*) și remediu (*medicina*) pentru griji (*curae*). Perechile de substantiv-verb *dux-abducis* și *comes-es* din hexametrul celui de-al doilea distih subliniază două ipostaze esențiale ale poeziei: îndrumătoare și însoțitoare a poetului în exil. La rândul lor, aliterațiile *abducis ab* și *medio-mihi* pun în evidență unul dintre rosturile esențiale ale poeziei – acela de a-l abstrage dintr-o realitate ostilă, cum este cea pontică (*ab Histro*) pentru a-l plasa într-un spațiu (*medio Helicone*) unde exilul își pierde sensul⁴.

Prin urmare, la Tomis versurile sunt indispensabile, căci ele îl rup cel puțin pe durata creației de suferințele provocate de un mediu străin și ostil, îl fac chiar să uite nenorocirea, salvându-l din realitatea tragică:

„**Ille nec** exilium, Scythici **nec** litora ponti,
Ille nec iratos sentit habere deos.

²„Venind încoace, Muza m-a ocrotit pe mine, / Ea singură-n urgie tovarășă mi-a fost. / Ea singură de curse, de sabia dușmană, / De mare și de barbari, de vânt nu s-a temut”. Traducerea versurilor aparține lui Teodor Naum. Ovidius, *Scrisori din exil*, ESPLA, 1957.

³„Dau ție mulțumire, o, Muză, mângâierea, / Limanul de odihnă și alinarea mea! / Tu-mi ești îndreptătoare și soț, tu de la Istru / Mă duci și-mi dai, o, Muză, un loc în Helicon”.

⁴Vezi și Alexandra Ciocârlie, *Și totuși clasicii*, București, „Cartea Românească”, 2007, p. 60.

Utque soporiferae biberem si pocula Lethes,
temporis adversi sic mihi sensus abest⁵.”
(*Trist.* IV, 1, vv. 45-48)

Anafora pronumelui demonstrativ *ille* din primul distih, folosit în locul pronumelui personal *ego*, pentru a conferi o notă de obiectivitate, alături de polysyndeton-ul *nec* dezvoltă gradația *exilium – litora ponti – deos [iratos]*, devenind mărci ale suferinței, atenuate prin actul scrierii poeziei. Acumularea siflantei *s*, îndeosebi în pentametrul celui de-al doilea distih, (*temporis adversi sic mihi sensus abest*), subliniază în plan sonor efectul calmant al poeziei.

Poezia este așadar percepută de Ovidius ca o modalitate de a-i salva existența, astfel că se poate vorbi de o funcție soteriologică sau de salvare a acesteia⁶ - singura funcție inedită, de altfel, pe care o atestă poezia ovidiană a exilului în raport cu tradiția latină.

Poetul descoperă în vers singurul aliat fidel care i-a mai rămas, insistând asupra efectului de leac al suferinței prin uitare, pe care i-l procură poezia:

„Sic animum **tempusque** traho, sic me**que** reduco
a **contemplatu submoveoque mali**.
Carminibus quaero miserarum obliviam rerum:
praemia si studio consequar ista, sat est.⁷”
(*Trist.* V, 7, vv. 65-68)

Printr-o serie de acumulări prin coordonare, grație polysyndetonului *-que*, sunt evidențiate cele trei verbe: *traho*, *reduco*, *submoveo*, ce desemnează în context efectele benefice / curative ale scrierii poeziei: „îmi petrec timpul”, „mă îndemn” / „mă îmbărbătez”, „mă îndepărtez” (de nenorocire), în consecință, am putea spune, „mă salvez”. De remarcat sunt și aliterațiile *tempusque traho*, și *si studio*, care marchează cuvintele *tempus* și *studio*, la care se adaugă acumularea siflantei *s*, din pentametrul celui de-al doilea distih, trimiteri exprese la eficiența poeziei în vremuri de nenorocire. Recurența nazalei *m* în pentametrul primului distih (*a contemplatu summoveoque mali*), dar și alternanța grupurilor sonore *-ar / -er / -er / -ar / -er* din hexametrul celui de al doilea distih (*Carminibus quaero miserarum obliviam rerum*), subliniază și în plan sonor starea de nefericire prezentă pe care poetul o înfruntă cu ajutorul poeziei ce îi oferă ocupație și ușurare sufletească. Este vorba, aici, de efectul cathartic al scrierii poetice, de poezia percepută ca *poiesis*, ca act al facerii care eliberează de suferințe.

Declarând că nu urmărește *gloria*, *faima* pe care o caută, de regulă, poeții, și de care fusese și el atras în tinerețe, Ovidius mărturisește motivul pentru care scrie versuri: pentru a-și atenua suferințele, pentru a se salva din marasmul cotidian.

⁵„Atunce nici exilul nu-l simt, nici țărmiile scitice, / Nici nu mai știu că zeii pe mine-s mâniați, / Parc-am băut din apa adormitoare a Lete: / A mea nenorocire din minte mi s-a șters”.

⁶Vezi și Liviu Franga, *Poetica...*, op. cit., p. 294.

⁷„Așa mă-ngân pe mine, așa-mi petrec eu timpul: / Atunci a mea durere sub ochi eu n-o mai am. / Cer poeziei mele uitarea suferinței: / de capăt eu această răsplată, mi-i de-ajuns”.

„**exul eram**, requiesque mihi, non fama petita est,
mens intenta suis ne foret usque malis.”⁸
(*Trist.* IV, 1, vv. 3-4)

Aliterația **exul eram** atrage atenția asupra statutului de exilat al poetului, din cauza căruia acesta nu mai urmărește dobândirea gloriei, ci doar atenuarea suferințelor lăuntrice, pe care le subliniază prin rima interioară **suis malis** și homoeoteutonul **ne usque**.

În același timp, însă, Ovidius este convins că poezia conferă nu numai glorie, renume, faimă, ci și eternitate, fiind capabilă să salveze condiția umană de caducitate și perisabilitate. Putem vorbi așadar despre funcția de glorificare și, totodată, de eternizare. Ea se referă la gloria, respectiv eternitatea, conferite prin intermediul creației poetice fie autorului, fie operei, dar și personajelor sau evenimentelor care fac obiectul poemelor.

Încă din elegia a doua, poetul îi amintește lui Augustus că este marele poet al Romei, cunoscut și prețuit de poezii vremii:

„**Quo videar quamvis** nimium iuvenaliter usus,
grande **tamen toto nomen** ab orbe fero;
turbaque doctorum **Nasonem novit**, et audet
non fastiditis adnumerare viris”⁹.
(*Trist.* II, vv. 117-120)

Trei aliterații consecutive **quo[...]** **quamvis**, **tamen toto** și **Nasonem novit** pun în evidență convingerea lui Ovidius că numele său (**nomen**) este cunoscut (**novit**) de către întreg Universul (**toto orbe**), grație talentului său (**ingenium**), despre care amintea în distihul precedent. Trebuie remarcat că fiecare dintre cele trei aliterații consonantice se află într-un context repetitiv care le amplifică. Astfel, recurența timbrului **v (u consonans)** din hexametrul primului distih (**videar quamvis [...]** **iuvenaliter**) reliefează aliterația **quo[...]** **quamvis**, conferindu-i pregnanță ideii concesive pe care o exprimă. Timbrul **o** din pentametrul aceluiași distih (**toto nomen ab orbe fero**) imprimă o tonalitate gravă versului, subliniind, alături de rima interioară **toto-fero** ce încadrează în hyperbaton substantivul **nomen**, dimensiunile spațiului care îi va cunoaște faima. În sfârșit, aliterația **Nasonem novit**, bazată pe vibrațiile profunde ale temei nazale, alături de homoeoteutonul **et audet** din hexametrul și de rima interioară **fastiditis-viris** în cadrul litotei **non fastiditis [...]** **viris**, din pentametrul, intensifică efectul eufonic, potențând totodată ideea exprimată: poezia este unica sursă de glorie pentru autorul ei, conferindu-i propria indestructibilitate.

Într-o altă elegie, Ovidius îi adresează elevei sale, Perilla, un adevărat testament spiritual, al cărui mesaj este acela că numai arta nu se supune legii perisabilității:

⁸ „Nu gloria o caut: am vrut să uit durerea. Să nu mai fiu cu gândul la chinul meu cel greu”.

⁹ „Deși cândva acesta mi-a fost mai fluturatic / În lumea asta mare, un nume mare port. / Tot omul cel cu carte cunoaște pe Ovidius / Și îl așază printre poezii cei de preț”.

„Singula **ne** referam, **nil non** mortale tenemus
pectoris exceptis ingenii**que** bonis.
En ego, cum caream patria vobis**que** domo**que**,
rapta**que** sint, adimi quae potuere mihi,
ingenio tamen ipse meo comitor**que** fruor**que**:
Caesar in hoc potuit iuris habere nihil.
Quilibet hanc saevo vitam mihi finiat ense,
me tamen extincto fama superstes erit”.¹⁰
(*Trist.* III, 7, vv. 43-50)

Printr-un șir de negații, o conjuncție, un pronume și un adverb, **ne[...]***nil non*, ce se constituie într-o aliterație, ca și printr-un homoeoteleuton ce cuprinde aproape întreg pentametrul primului distih, *pectoris exceptis ingenii**que** bonis*, este subliniată ideea că toate bunurile materiale sunt efemere cu excepția celor ale sufletului și ale spiritului.

Poetul este conștient că nu poate fi înfrânt decât temporar, chiar dacă a fost privat de ceea ce avea mai scump: de patrie, prieteni, de cămin. Prin cele două aliterații, *en ego* și *cum caream*, alături de homoeoteleutonul *vobis**que** domo**que*** din hexametrul celui de-al doilea distih, ce dezvoltă anticlimaxul *patria vobis**que** domo**que***, ca și prin rima interioară din pentametrul, *adimi-mihi*, poetul îi semnalează indirect principelui că nu îi poate răpi și talentul.

Homoeoteleutonul *comitor**que** fruor**que*** din finalul hexametrului celui de al treilea distih este plasat simetric la sfârșit de emistih, ca și *vobis**que** domo**que*** din distihul precedent, încât se formează două binomuri paralele:

„En ego, cum caream patria vobis**que** domo**que**,
(...) ingenio tamen ipse meo comitor**que** fruor**que**”

Prin urmare, perechii *vobis**que** domo**que*** îi corespunde perechea *comitor**que** fruor**que*** astfel încât, putem înțelege că, dincolo de voința lui Augustus, faima poetului este asigurată de talentul său (*ingenio*), singurul însoțitor și singura bucurie, cel care suplinește lipsa căminului și a prietenilor. Cu alte cuvinte, chiar dacă poetul poate fi ucis oricând, renumele însă îi va supraviețui. Recurența vocalei *e* din pentametrul celui de al treilea distih, ca și acumularea grupului sonor *-er* din finalul pentametrului, *superstes erit*, sublinază ideea dobândirii eternității prin creație, atrăgând atenția asupra timpului viitor care aduce cu sine perspectiva nelimitată a duratei.

De o astfel de glorie, capabilă să învingă rezistența timpului se bucură nu doar poetul și opera sa, ci și personajele poeziei sale, respectiv destinatarii, prietenii sau chiar dușmanii, soția poetului, împăratul însuși. Poetul le amintește prietenilor temători și ezitanți că vor fi cunoscuți de posteritate doar după meritele consemnate de el în vers. Adresându-se lui Graecinus, îi oferă certitudinea dăinuirii în posteritate, datorită statorniciei prieteniei sale:

¹⁰ „De ce le spun aceste? Tot bunul nostru piere, / Afară de-ale minții comori și de talent. / Eu iată, n-am nici țară și nici pe voi, nici casă, / Sunt despuiat de toate pe care le-am avut: / eu n-am decât talentul, și soț și bucurie, / Pe el să pună mâna, Cezarul n-a putut! / Cu sabia cea cruntă să mi se ieie viața, / Și totuși a mea faimă prin veacuri va trăi”.

„Tu quoque per durum servato tempus amico
dignus es in tantis nomen habere viris,
dignus es, et, quoniam laudem pietate mereris,
non erit officii gratia surda tui.

Crede mihi, nostrum si non mortale futurum est
carmen, in ore frequens posteritatis eris”¹¹.

(Pont. II, 6, vv. 29-34.)

Reluarea în anaforă a segmentului *dignus es* în pentametrul primului distih și în hexametrul distihului următor, precum și rima exterioară *viris-mereris* creează atât un paralelism lexical, cât și unul fonetic, corelând cele două emistihuri în întregul lor. Rima interioară *tantis- viris* din primul pentametrul, ce încadrează în hiperbaton substantivul *nomen*, ca și rima interioară *officii-tui* din cel de-al doilea pentametrul, încadrând homoeoteutonul *gratia surda* corelează substantivele *nomen* (renumele, faima) și *gratia* (recunoștința), reliefată, de altfel și prin litota *non [...] gratia surda*. Prin urmare, *nomen* – faima, renumele prietenului este consecința lui *gratia*, recunoștința poetului pentru fidelitatea și loialitatea prietenului. Prezența numelui acestuia în poemele relegării îi va asigura, spune poetul, aprecierea posterității, idee evidențiată și de homoeoteutonul *posteritatis eris* din finalul celui de-al treilea pentametrul.

Altădată, adresându-se unui dușman personal, îl amenință că se va răzbuna eternizându-i ticăloșia prin poezie. Este evidentă atitudinea de sfidare a poetului la adresa destinatarului său care poate fi oricine dintre cei care au determinat relegarea sa, inclusiv și mai ales Augustus.

În ceea ce o privește pe soția sa, Fabia, unul dintre principalii destinatari ai epistolelor sale, Ovidius o asigură în repetate rânduri că se va bucura de o faimă veșnică, grație versurilor în care poetul i-a preamărit virtuțile:

„Quanta tibi dederim nostris monumenta libellis,
o **mihi me** coniunx carior, ipsa vides.
Detrahat auctori multum fortuna licebit,
tu tamen ingenio clara ferere meo.”¹²

(Trist., V, 14, vv. 1-4)

Trebuie remarcat că homoeoteutonul *nostris-libellis* reliefează în cadrul hiperbatonului substantivul *monumenta*, folosit aici cu înțelesul său etimologic de „tot ceea ce amintește”, în locul termenilor frecvent utilizați ca sinonime substituibile între ele: *fama* (faimă), *praeconia* (elogiu, laudă), *nomen* (nume, reputație, glorie), *titulus* (titlul de glorie).

¹¹ „De-ți vei scăpa amicul cel bun de la pieire, / Să stai și tu ești vrednic alături de ei; / Ești vrednic și fiindcă tu lauda o meriți, / Bunăvoinței tale cunoscător voi fi: / Mă crede, -a mea cântare de nu va fi să piară, / Urmașii al tău nume ades l-or pomeni”.

¹² „Tu, care-mi ești mai dragă decât îmi sunt eu mie. / În versurile mele tu vezi că te-am slăvit. / Cusururi multe soarta îmi va găsi; se poate, / Dar tu vei fi vestită prin chiar talentul meu”.

Cele două aliterații consecutive din pentametrul *mihi me*, ce se constituie totodată într-un polyptoton și *coniux carior*, pun în evidență sinceritatea și profunzimea afecțiunii lui Ovidius pentru soția sa. Aliterația *tu-tamen*, din cel de-al doilea pentametrul, urmată de rima interioară *ingenio-meo*, care decupează adjectivul *clara* prin intermediul hyperbatonului, subliniază faptul că celebritatea soției se datorează nu calității sale de soție, ci talentului poetului care îi immortalizează virtuțile în vers. Așadar, versurile au capacitatea de a o glorifica, respectiv de a o eterniza odată cu ele însele:

„dumque **legar**, mecum pariter tua fama **legetur**,
nec **potes** in maestos **omnis** abire **rogos**”¹³,
(*Trist.* V, 14, vv. 5-6.)

Polyptotonul verbal *legar-legere* din hexametrul, împreună cu rima interioară *maestos-rogos* din pentametrul, potențată de acumularea timbrului **o**, ce conferă o notă gravă, ca și a siflantei **s** cu valoare onomatopeică- ce sugerează arderea, mistuirea, subliniază ideea că atât opera (la care trimite polyptotonul verbului *legere*), cât și soția (*coniux*) nu vor putea pieri (*nec potes abire*) în flăcările rugului sinistru (în *maestos rogus*), grație capacității de glorificare și eternizare a poeziei.

În pofida elogiilor cu care poetul își copleșește creația poetică din exil, pentru meritele anterior menționate, el nu poate uita, totuși, că poezia a fost, cândva, una din cauzele pierzaniei sale, conform cunoscutului binom *carmen et error*, prin care poetul își recunoaște și asumă vina ce i-a atras relegarea la Tomis. Totuși, în ciuda tuturor consecințelor ei nefaste, poetul nu poate renunța la poezie. Revenind de nenumarate ori asupra imposibilității de a se opri din scris, Ovidius declară :

„Quamvis interdum, quae **me laesisse** recordor,
carmina **devoveo** Pieridasque meas,
cum bene **devovi**, nequeo tamen **esse sine** illis
vulneribusque meis **tela cruenta** sequor”¹⁴
(*Trist.* V, 7, vv. 31-34.)

Poetul își blestemă pasiunea nefastă pentru poezie, dar nu se poate desprinde de ea. Homoeoteleutonul *me laesisse*, ca și *tela cruenta* din aceeași arie semantică, fac trimitere la răul pe care i l-a provocat poezia, cel puțin, cea erotică. În contrapondere, un al treilea homoeoteleuton, *esse sine (nequeo tamen esse sine illis)* evidențiază neputința de a trăi, de a exista (*esse*) fără a scrie versuri (*sine illis*). Polyptotonul *devoveo- devovi*, împreună cu cele două verbe, *recordor* și *sequor*, plasate simetric la extremitatea hexametrului primului distih și a pentametrului celui de-al doilea distih, corelându-le astfel, fac trimitere la sentimentele contradictorii ale poetului: reproș dar și atracție irezistibilă pentru muză, pentru poezie. În consecință, poetul face o tulburătoare mărturisire de credință : nebun, rănit de poezie, iubește în continuare poezia:

¹³ „Se vor citi în scrisu-mi și laudele tale: / Nu vei pieri cu totul pe jalnicul tău rug”.

¹⁴ „Când îmi aduc aminte ce-am tras eu de la Muze, / Le blestem și pe ele și-a’ mele poezii, / dar nu le blestem bine și fără ele nu pot! / Iar umblu după arma de care-am fost rănit!”

„et **carmen** demens **carmine** laesus amo.”¹⁵

(*Trist.* IV, 1, v. 30)

În aceste condiții, dorința de a scrie versuri poate părea o adevărată nebunie :

„forsitan **hoc** studium possit **furor** esse videri,

sed quiddam **furor** **hic** utilitatis habet.”¹⁶

(*Trist.* IV, 1, vv. 37-38)

Polyptotonul *carmen-carmine* din pentametrul citat pune în evidență adjectivul *demens*, definind starea poetului, așa cum repetiția substantivului *furor*, prezent în chiasmul: *hoc(1)-furor(2) furor(2)-hic (1)* – atrage atenția asupra pasiunii creației, identificată cu *furor*, termen ce amintește de originea platoniciană a concepției despre poezie (*Phaidros*, 245a). Termenii cheie, *demens* și *furor*, reliefați, primul printr-un polyptoton, iar cel de al doilea prin repetiție, definesc așadar starea psihică a poetului pasionat până la a-și pierde mințile iar dorința de a scrie poezie (*studium*) devine o adevărată nebunie, boală (*furor*).

După cum se poate observa, meditația ovidiană asupra poeticului este susținută de numeroase procedee omofonice (aliterație, homoeoteleuton, rimă interioară, anaforă, polyptoton, parigmenon), figuri de repetiție care conțin combinații fonologice, lexicale sau gramaticale, unde efectul insistenței este amplificat de cel al simetriei sau chiar de anumite efecte semantice. Se creează astfel, un context repetitiv particular poeziei ovidiene, ce îi conferă o muzicalitate sporită, o eufonie de un fel aparte, care îi marchează expresivitatea, susținând și subliniind mesajul.

Se constată că în aproape toate pasajele analizate există o combinație a mai multor figuri de repetiție, acestea interferându-se fie într-un singur vers, fie în întregul distih, sau în distihuri consecutive, cu intenția de a suscita un sentiment, o emoție, pentru a evidenția o dată în plus argumentele aduse de Ovidius în apărarea cauzei sale, cu speranța că va obține iertarea principelui.

Bibliografie

Chelaru-Murăruș, Oana, *Stereotipie și expresivitate- de la limba vorbită la textul poetic*, București, Editura Universității din București, 2007.

Ciocârlie, Alexandra, *Și totuși, clasicii*, București, Editura „Cartea Românească”, 2007.

Crețu, Ecaterina, „Mărci ale poeticității textului”, în *Studii și cercetări științifice*, Nr. 18, Bacău, Editura „Alma Mater”, 2007.

Franga, Liviu, *Poetica latină clasică*, București, Editura Fundației „România de Măine”, 1997.

Franga, Liviu, Franga, Mariana, „Poetica relegării, relegarea poeziei” în Livia Buzoianu (coord.), *Interferențe ovidiene. Studii, note, texte și (pre)texte ovidiene*, Constanța, 2009.

¹⁵ „Deși rănit de Muză, mi-i dragă Muza iar”.

¹⁶ „Deși aceasta poate să pară-o nebunie, /Această nebunie tot este de folos”.

Imaginarul poetic al elementelor.

Stânca – valorificări eminesciene

Résumé

Dans le contexte d'une poétique des éléments, le langage engendre spécifiquement des sens raliés aux images fondamentales des éléments, en traduisant ainsi la manière dont l'être créateur voit le monde, tout en révélant, en même temps, son essence sacrée.

Dans la poétique d'Eminescu, le signe poétique rocher, un aspect de l'élément primordial terre, développe certaines significations rapportées à un statut originaire-mythique, lié à l'idée de la résistance et de la révolte contre le temps historique. Dans la poétique d'Eminescu, le rocher est l'image de la matérialité géologique et de l'atemporalité, ayant contextuellement trait au sémantisme de la 'primordialité' et de la 'sacralité', de la révolte créatrice, de l'ascension.

Mots-clés: la poétique des éléments, le langage poétique, le signe poétique, le rocher, mythique.

Poetica imaginarului deschide căi de interpretare poeticii elementelor prin limbaj poetic, înțeles ca limbaj autonom cu funcție ontologică. Astfel, limbajul poetic generează sensuri care trimit la imagini fundamentale, elementele, acestea fiind, așa cum interpretează G. Călinescu în *Universul poeziei*, cuvinte cu încărcătură poetică al căror „simț”, pierdit de omul modern, este recuperat de poet: „Un fapt este că noi modernii am pierdut simțul elementelor.”¹ Adevărate arhetipuri ale imaginarului, pământul, focul, apa, aerul erau pentru omul vechi „lucruri primordiale, adevărate forțe numenele”². În acest sens, în spațiul textului literar, poetul este capabil: „Și poetul trebuie să aibă candoare”³ să redescopere prin limbaj poetic esența originară a lumii, traducând astfel modul specific în care ființa creatoare se așază în lume, dezvăluindu-i esența sacră.

În demersul nostru, în contextul poeticii elementelor, ne oprim la analiza semnificațiilor pe care le dezvoltă semnul poetic *stâncă*, ipostază a elementului *pământ*, în spațiul lumii de sensuri eminesciene. În esența sa, stânca dezvoltă un imaginar al mineralității dure: „Stâncile ne învață limbajul durității”⁴, spune Bachelard. Stâncile vorbesc despre o geografie a înălțimilor, sfidătoare prin tendința ascensională, creatoare prin imaginile ontologice pe care le dezvoltă, mitice pentru că ascund forme primare, originare. Mineralitatea dură este imaginea rezistenței și a revoltei împotriva timpului istoric. Stânca organizează materia geologică într-o

¹G. Călinescu, *Universul poeziei*, București, Editura „Univers”, 1973, pp. 119-120.

²*Ibidem*.

³*Ibidem*.

⁴Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile voinței*, București, Editura „Univers”, 1998, p. 155.

permanentă raportare la atemporalitatea mitică. La Eminescu, aceste ipostaze pe care le ia semnul poetic *stâncă*, apar îndeosebi în creații mitice.

Stâncă – ipostază a mineralității mitice

În proiectul de mitologie românească, *Genaia*, într-o ipostază cosmogonică specific românească – cosmogonia dacică întemeiată pe un număr de nume (a vântului, a munților, a mării, a florilor, a pustiei) – *stâncă* cunoaște o dimensiune creatoare. Înzestrată cu gândire, *stâncă* este alături de elementul *aer*, întemeiat pe armonia cântecului, condiția actului creator: „Când a născut Dumnezeu cântecul vânturilor, gândirea stâncilor, ca omul ce va privi la ele să formeze ideile sufletului său” (O. IV, 462), astfel încât această înzestrare a Lumii să determine matricea ființială a omului.

Într-un imaginar al dimensiunii mitice, descoperirea unui univers sacru în care ființa trăiește în deplină armonie cu natura este sugestivă în descrierea Insulei lui Euthanasius, unde sunt concentrate o multitudine de imagini simbolice arhetipale. Să vedem descrierea insulei:

„Lumea mea este o vale, înconjurată din toate părțile de stânci nepătrunse cari stau ca un zid dinspre mare, astfel încât suflet de om nu poate ști acest rai pământesc unde trăiesc eu. Un singur loc de intrare este – o stâncă mișcătoare ce acoperă măiestru gura unei peștere care duce pân-înăuntrul insulei. Astfel cine nu pătrunde prin acea peșteră crede că această insulă este o grămadă de stânci sterpe înălțate în mare, fără vegetație și fără viață. Dar cum este inima? De jur împrejur stau stâncile urieșești de granit, ca niște păzitori negri, pe când valea insulei, adâncă și desigur sub oglinda mării, e acoperită de snopuri de flori, de vițe sălbătice, de ierburi nalte și mirositoare în care coasa n-a intrat niciodată. /.../ Stâncile nalte fac ca orizontul meu să fie îngust. O bucată de cer numai, dar ce bucată!” (O. VII, 121).

Insula din *Cezara* reprezintă, așa cum interpretează Mircea Eliade în *Insula lui Euthanasius*, „cea mai desăvârșită viziune paradiziacă din literatura românească”⁵. Înconjurată pretutindeni de *stânci*, care creează impresia unei naturi primare, atunci create, gigantică prin monumentalitatea descrierii („stânci urieșești de granit”, „stânci nalte”), inaccesibilă prin sugestia atributului-epitet „nepătrunse” („stânci nepătrunse”), insula este aici spațiu al recuperării sau redescoperirii stării originare. Trecerea dinspre lumea profană spre lumea sacră dinlăuntrul insulei este accesibilă unei anume categorii de personaje, acelor „dezbrăcate de orice formă”, în interpretarea lui Mircea Eliade. Acest spațiu transcendent se deschide experienței umane eliberate de tot ceea ce ține de profan printr-un portal – o peșteră –, acoperit de o „stâncă mișcătoare” care stă să fie descoperită. Realitatea se dezvăluie în mod diferit ființei umane. Pentru un ochi nepregătit să accepte starea originară, „nedebrăcat de orice formă”, *stâncile* nu comunică decât o natură opacă, lipsită de viață („stânci sterpe, înălțate în mare, fără vegetație și fără viață”), iar, dimpotrivă, celor deschiși existenței lumii în mod absolut insula se lasă descoperită.

Ca elemente care-i definesc structura mineralității mitice, semnul poetic *stâncă* dezvoltă un simbolism al transcenderii. Ideea transcenderii stă sub semnul

⁵Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, București, Editura „Humanitas”, 1993, p. 7.

raportării la *munte*, cu componenta semantica 'ascensionalitate', care provoacă ființa în sensul urcării, al transcenderii, supusă unui traseu inițiativ. În poemul *Strigoii*, în călătoria sa spre „preotul cel păgân”, Arald parcurge proba geologicului. Aici imaginea mineralizării trece dinspre munte spre mag, care capătă însemnele mineralității și atemporalității. Magul „de zile vecinic” (O. I, 93), încremenit „pe-un jilț tăiat în stâncă” (Ibidem), se identifică cu principiul durtății, al împietririi, al trecerii dincolo de timp: „Picioarele lui vechie cu piatra-mpreunate” (Ibidem), ca formă a recuperării atempoarlității mitice. Chemarea lui Arald spre a o învia pe regina dunăreană, invocarea unei iubiri care nu se supune legilor firii, care trece dincolo de moarte, îl aduce pe mag dinspre mineralitate spre ființare: „scutură din visu-i moșneagu-ncremenit” (Ibidem), într-un efort de recuperare a materiei organice: „Cu greu a lui picioare din piatră le desface” (Ibidem), pentru ca, în final, reintegrarea în geologic, prin pietrificare, să marcheze statutul atemporal, mitic, al magului: „Picioarele lui vechie cu piatra se-mpreună” (O. IV, 98).

În *Povestea*, imaginea regelui Nord apare într-o simbioză a elementelor, principiu al armoniei universului în filosofia antică: „Cu aripa de vânturi, cu inima de ger, / Însmormântat în mare și-ncununat de cer, / Ce tronă pe o stâncă – picioare de granit / Întinse-n fundul mării amar și infinit” (O. IV, 464-465). În această imagine hiperbolizantă a regelui Nord, prin unirea cerului cu pământul, identificăm principiul mineralității dure: acesta „tronă pe o stâncă”, iar „picioarele-i de granit” ajung în fundul mării, configurând astfel un simbolism al transcenderii, alăturat ideii adâncului de mare, infinit și germene al genezei, dar și spațiu al salvării civilizațiilor în poezia eminesciană.

În poemul *Memento mori*, Eminescu reconstituie mitul original al toposului dacic, văzut ca topos al pietrificării. Domul montan al zânei Dochia este construit din „stânce sure”, această sintagmă poetică marcând ideea imuabilității stâncii: „Acolo Dochia are un palat din stânce sure” (O. IV, 123), unde „A lui scări de stânci înalte sunt crăpate și cărunte” (O. IV, 125), palat proiectat în dimensiune hiperbolică spre înalt, într-o arhitectură geologică impresionantă: „A lui stâlpi-s munți de piatră, a lui streșin-o pădure” (O. IV, 123). Peisajul montan care descrie spațiul dacic este al unei lumi eterne, redescoperită prin forța gândirii poetice ca trăire și/sau revendicare la acest spațiu mitic. În acest sens, elementele definitorii ale conturării ideii de rezistență în timp sunt epitele „sure” și „cărunte”, implicând prin aceasta elementul sacru, căci trimit la atributul vechime, înțeles ca trecere dincolo de timp. Vorbind despre forța poetului de a „pătrunde până la taina originilor până în infinitul cosmic”⁶, Tudor Vianu, în *Studii de literatură română*, interpretează *vechimea* în opera lui Eminescu „ca trăinicie, ca rezistență la durată”⁷. De asemenea, pentru Rosa Del Conte, cuvântul *bătrân* este epitetul cheie al limbajului eminescian ca reflectare a caracterului sacru al timpului⁸. Definită între coordonatele uman-terestru-cosmic, „lumea lui Eminescu este vastă, granițele ei se confundă cu ale cosmosului întreg, cultura este veche, natura este eternă”⁹. Această natură eternă rezonază cu structura eului poetic într-o dimensiune culturală specifică. Așezarea

⁶Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965, p. 301.

⁷T. Vianu, *op. cit.*, p. 298.

⁸Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 1990, p. 301.

⁹T. Vianu, *op. cit.*, p. 299.

mitică a Daciei, configurată de un univers al locuirii naturale, îi conferă *stâncii* un statut mitic, al ieșirii din spațiul profan, și prin organizarea materiei geologice în sens ascensional. Astfel, zâna Dochia „Trece râul și ușoară nalte scări de stânci ea suie; / La ivirea-i zi se face în spelunci de cetățuie, / Ca o zi ea intră mândră în palatul ei de stânci”(O. IV, 127).

Muntele, ca punct de referință al unui spațiu arhetipal, vector al înaltului, este întâlnit la Eminescu și în imaginarul literaturii populare. În *Mușatin și codrul*, muntele este construit pe supraetajarea *stâncii*: „Și-nainte-i vede-un munte. / Cu-a lui creștete cărunte, S-a clădit stâncă pe stâncă/ Începând din vale-adâncă”(O. VI, 105). Astfel muntele devine forma prin care *stânca* își dezvoltă orgoliul creator, creând imaginea verticalității și a înălțimii, prin contrapunerea văii adânci, expresie mitică a genezei. *Stânca* dezvoltă aici, ca de altfel și în alte poeme mitice, o semnificație spirituală sacră, prin ideea edificiului, a temeliei și a construcției, sensul transferându-se dinspre piatră spre *stâncă*. De asemenea, muntele dacic din *Memento mori*, care îndeplinește funcția de centru al lumii, este văzut ca o construcție impresionantă, supratemporală: „Stâncă urcată pe stâncă, pas cu pas în infinit”(O. IV, 129). Aceeași imagine a construcției etajate, de data aceasta prin intervenția omului, este cetatea Egiptului antic, Memphis, cetate care impresionează prin forța măreției: „Memphis, colo-n depărtare, cu zidurile-i antice, /Mur pe mur, stâncă pe stâncă – o cetate de giganți”(O. IV, 113).

Muntele dacic, „jumătate-n lume – jumătate-n infinit” (O. IV, 129), este imaginea contopirii perfecte a terestruului cu cosmicul, căpătând astfel o dimensiune transmندانă prin spargerea limitelor temporale și spațiale. Construcția etajată a muntelui dezvoltă sugestia rezistenței, dar și a mișcării ascensionale: „Dar cât ține răsăritul se-nalță-un munte mare - / El de două ori mai nalt e, decât depărtarea-n soare - / Stâncă urcată pe stâncă, pas cu pas în infinit” (*Ibidem*). *Stânca* este aici materie primordială, imagine a rezistenței care transcende timpul, încadrându-se totului cosmic. În același cadru mineralizat se află și locuința zeilor dacici: „Zei Daciei acolo locuiau – poarta solară / În a oamenilor lume scările de stânci coboară /.../ Și pe negre stânci trunchiate stau ca-n tron în verdea lume” (O. IV, 130), coborârea acestora pe pământ nefiind decât o certificare a re-cunoașterii originii sacre a lumii.

În continuitatea acestui peisaj dacic care evocă o dimensiune sacră a lumii, plasată între pământ și cer, se constituie imaginea ducilor daci, integrați acestui univers, ființa lor fiind consubstanțială pământului din care s-au născut, asimilați materiei geologice: „Duci-s nalți ca brazi de munte, tari ca și săpați în din stâncă. / Crunt e ochiul lor cel mare, tristă-i raza lor adâncă, / Pe-a lor umeri spânzur roșii piei de tigru și de leu” (O. IV, 139). Ființe demne, nobile, puternice, împrumută din înfățișarea zeilor: „Tari la braț și drepti la suflet și pieptoși, cu spete late, /.../ Și-a lor plete lungi și negre pe-umeri cad de semizeu.” (*Ibidem*), imaginea creată fiind a unor oameni de la începuturile lumii, născuți odată cu ființa muntelui, și al căror destin trece din istorie în mit.

În poemul *Povestea magului călător în stele* care păstrează tiparele mitice ale basmului, plasat ca timp de desfășurare „În vremi de mult trecute, când stelele din ceriuri/ Erau copile albe cu părul blond și des/.../ Când basmele iubite erau încădevăruri,/ Când gândul era pază de vis și de eres” (O. IV,152), întâlnim aceleași coordonate ale dimensiunii geologice integrate atât de firesc unor forme arhaice (munte, peșteră, mag etc.), prin conturarea spațiului uman-terestru asimilat unei

conștiințe cosmice.

Muntele este elementul care oferă posibilitatea comunicării terestruului cu cosmicul: „În munți ce puternici din codri s-ardică / Giganți cu picioare de stânci de granit, / Cu fruntea trăsniță ei norii despică / Și vulturi-n creeri palate-și ridică / Și-uimiți stau în soare privindu-l ținut” (O. IV, 156). În acest spațiu „al monumentalului geologic și al liniștii alpine”¹⁰, întâlnit cu precădere în poemele de tinerețe, după aprecierea lui G. Călinescu, unde peisajul văzut într-o dimensiune urieșească, împrumută o anatomie umană, semnul poetic *stâncă* dezvoltă imaginea generală a durității înțeleasă ca provocare, și prin asocierea semantică cu granitul, semne ale sfidării, ale persistenței, ale durității care domină materia. În interiorul muntelui e locuința magului, o peșteră, imagine care evocă lumea magică legată de ritul inițierii și de capacitatea comunicării cu puterile chthoniene: „Acolo prin ruini, prin stânci grămădite/ E peștera neagră a zăhastrului mag” (O. IV, 156). Peștera apare încadrată/ascunsă de imaginea ruinelor, specific romantică, și a stâncilor grămădite, pe care le-am putea interpreta ca pe-o ambivalență a ceea ce Bachelard numește tendințele sub care se înfățișează aceeași realitate, prin verbele *a vedea* și *a arăta*. În condițiile în care ceea ce se vede nu se arată în profunzimile sale „imaginile efectuează cu finețe, cu o viclenie esențială – arătând și ascunzând totodată –, masivele voinței care luptă în adâncul ființei”¹¹.

Ca element definitoriu al acestui poem inițiat, fiul de împărat, în drumul spre magul cel bătrân „ca și vremea cea fără de-nceput” (O. IV, 154) care trebuie să-i dezvăluie virtuțile vieții, este supus probei muntelui, spațiu al inițierii: „Și cine-enigma vieții voește s-o descue / Acela acel munte pe jos trebui să-l sue” (O. IV, 155). Imaginea magului care rostuiește legile lumii, înscrisă într-un univers mitic al începuturilor („Pe muntele gigantic ce fruntea și-o strecoară / Prin nori până la soare – trăiește-un bătrân mag./ Când încă eram tânăr el tot bătrân era: / Al vremilor curs vecinic nu-l poate turbura.” O. IV, 154), își are reflexul în imaginea împăratului „Bătrân, cu ani o sută” care „A țărilor lungi frâuri puternic le ținea” (O. IV, 152). În acest cadru de poveste, pe care se întemeiază semnificațiile poetice, păstrând atributele 'primordialitate' și 'sacralitate', se construiește imaginarul pietrificării, al rezistenței, care se identifică cu principiul regalității – tronul - : „De-odată împăratul din tronul lui se scoală / Ca regele pustiei din stânca de granit” (O. IV, 153), pentru ca apoi imaginea mineralității să se transfere spre împărat: „Brad învechit prin stânce pe tronu-mi mă usuc” (*Ibidem*).

Parcursând proba geologicului ca drum al cunoașterii, fiul de împărat trebuie să înfrunte dezlănțuirea elementelor care par să zdruncine muntele magului. Elementele uraniene: aerul („furtună”), („vânt”) și focul („fulgere”) își concentrează energia într-o participare dinamică, prin sonorizarea gravă a tunetului care răsfrânge rezonanțe acute, provocate de „arfa de aramă” a tunetului, creându-se astfel un univers apocaliptic, într-o sinteză a imaginilor auditive și vizuale care caracterizează animismul vântului și a universului care se supune acestei cavalcade infernale – stelele se prăbușesc în abisul cosmic: „Furtuna la caru-i lungi fulgere-nhamă / Și-i mână cu glasul de tunet adânc, / Vuiește a vântului arfă de-aramă / Și vulturu-n doliu copiii și-i chiamă, / Prin nourii cad stele și-n abis se sting” (O. IV, 156). În această

¹⁰G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Chișinău, Editura „Hyperion”, 1993, p. 251.

¹¹Gaston Bachelard, *Pământul...*, p. 30.

furie dezlănțuită, stâncile par să opună rezistență și împotrivire: „Și grindini cu ghemuri ca rodii / Se sparg de a stâncelor coaste de fier” (*Ibidem*). Materia potrivnică: „În van la picioare-i fug spumate / Și stâncele rupte în cale-i s-așin” (O. IV, 157) nu împiedică ascensiunea fiului de împărat: „Nimic nu-i în stare s-oprească v-odată: / ... / Se-ndreaptăspre țeluri cel mic și senin” (*Ibidem*).

Furtuna dezlănțuită devine amenințătoare, „turbată”, elementele se amestecă, se contopesc, iar *stâncile* își pierd consistența solidă, devenind flexibile: „Sub el vijelia cea neagră, turbată / Cu caii de fulger cutreer nebuni / Și bate în vânturi, pe nori răsturnată, / Ea stâncile-ndoaie și grindină fată, / Amestecă lumea, frământă furtuni.” (O. IV, 163). Pe acest fond, unde furtuna capătă proporții hiperbolice, se suspendă parcă legile armonice ale universului, creându-se sugestia neantizării lumii, pentru ca apoi starea de armonie să se reinstaleze la nivelul Cosmosului: „Deasupra-i pe bolta albastră, senină, / Cald soare lucește și îmblă cu drag” (O. IV, 163). Aici „Pe-a muntelui streășnă de stânci în ruină” (*Ibidem*) se află magul care deține legile universului, încifrate în propria-i carte: „Pe-o stea prăvălită, cu cartea în mână, / Adânc se gândește puternicul mag” (*Ibidem*). Gândirea adâncă a magului, ca formă a cunoașterii lumii în esența sa, consubstanțială cunoașterii divine, stă în legătură cu materia dură care ascunde ideea genialității sau a revoltei creatoare.

În descrierea lumii în care trăiește fiul de împărat devenit călugăr, *stânca* este simbolul genialității în ipostaza de „stânci frânte, rebele”, „stâncă năruite”. Personajele eminesciene, ființe geniale, își au existența fie în apropierea apei, a mării, prin asociere cu imaginea insulei, fie într-o lume supusă ruinei, învechirii. Acest univers transcrie, în viziune poetică eminesciană, drama ființei geniale:

„Un mal de pietre suie, de stânci frânte rebele,
Ce stau lovind cu poala în înspumatul val.
Acolo printre stânce bătrâne și schelete
Un templu în ruină, de apă înecat,
Pe jumătate murii și stâlpii și-i înclină
Și stă-n curând să cadă de vreme sfărâmat.
În scorburi de părete trăiește-un biet călugăr
Tânăr, frumos – dar însă ca umbra el e slab.
Din stânce năruite, din pietre și din bulgări
Făcu cărări spre fundul al templului arab.” (O. IV, 170).

Drama personajului din Andrei Mureșanu, chemat să salveze destinul istoric al națiunii sale, se consumă într-un peisaj de munte „de o romanticitate sălbatecă”, cu „stânci surpate” unde, printre ruinele unui sat de colibe, se observă „turnul vechi și negru al bisericei” :

„Scena înfățișează un peisagiu de o romanticitate sălbatecă în munți. Pe de o parte stânci surpate – unele țepene, altele răsturnate – de alta brazi acățați de vârfuri de stânci, unii frânți și răsturnați de vijelii și torente. În fund se văd ruinele încă fumegânde a unui sat de colibe – risipite în cuiburi mari în dosul stâncelor. Mai în avanscenă turnul vechiu și negru al bisericei satului.” (O. IV, 58, var. II).

Acest peisaj în ruină marchează statutul personajului, nu ca anulare a ființei excepționale, ci ca expresie simbolică a aspirației, a creativității în „nemarginile” sale. Aici *stâncile*, în dublă ipostază: a surpării și a ascensiunii, reflectă oximoronic expresia sfidării și titanismul gândirii geniale.

Materia geologică ilustrează simbolic identificarea personajului cu principiul durității, *stânca* fiind elementul care concentrează dublul destin al ființei: apartenența la materie și înălțarea, transcenderea. Astfel, magul „Pe stâncă ca geniul văzduhului el stă” (O. V, 152), *stânca* rezumă aici aspectul arhetipal, sălaș al unei prezențe spirituale, sau „Pe-o stâncă-apoi se suie – pe-ascetul îl măsoară / Cu ochiul...” (O. IV, 171), pentru ca fiul de împărat – călugăr – poet orfic să se identifice cu același principiu material – *stânca*: „Călugărul îl vede, arfa scapă din mână, / ... / El stânca lui o lasă, la mag el încet vine” (*Ibidem*). De asemenea, în *Memento mori*, mărirea armatei romane, marcată metonimic prin folosirea imaginii Cezarului, este raportată simbolic la imaginea *stâncii*: „Pe un trunchi înalt de stâncă chiar Cezarul stă-n uimire” (O. IV, 135), reprezentarea terestră devenind element marcant în sugerarea condiției triumfale a Romei în temporalitatea istorică. Blestemul lui Decebal care procește destinul nefast al Romei în chiar mărirea ei: „...Și-n mărirea / Afli germenii căderii...” (O. IV, 141) este ascultat de Cezar, așezat pe o *stâncă*, semn al trufiei cuceritorului: „De pe stânca lui Cezarul stă-n uimire să-l asculte” (O. IV, 139), blestem care transcende secolele, perceput fiind de către elemente: „El vorbește. Și profetic glasul-i secolii păunde: / ... / Și l-aude valea-adâncă și l-aud stelele multe” (*Ibidem*). Blestemul lui Decebal, care pecetluiește destinul mitic al dacilor, în opoziție cu destinul romanilor, pus sub semnul derizoriului în devenirea lor istorică, este repetat de *stâncă*: „Și blestemul-i se repetă repezit din stânci în stânci” (O. IV, 140), aceasta preluând aici funcția de rezonator cosmic, astfel încât cuvântul rostit este preluat și propagat de către elemente la nivel cosmic. În episodul războiului dacic, elementele chthoniene sunt aduse în ființă spre a saluta oastea zeilor dacici în frunte cu Zamolxe: „Munții lungi își clatin codrii cei antici și-n răsunare / Prăvălesc de stânci căciule, salutând întunecat;” (O. IV, 134), venită „Din fundul Mării-negre, din înalte-adânce hale, / Dintre stânce arcuite în gigantice portale” (*Ibidem*), dintr-un univers transcendent în ale cărui hale din fundul mării coexistă drumul înălțării și drumul adâncimii mitice. Imagine a neclintirii, a statorniciei mitice, *stânca* nu poate să se supună decât cuvântului demiurgic, singurul care poate să-i determine devenirea: „Când el brațul își ridică strigând stâncilor să cadă, / Mișcând codrii de răsună în imperiul lor urcat.” (*Ibidem*).

Stânca – imagine a intrării în rezonanță cu limbajul firii

În perspectiva înțelegerii limbajului firii, ființa umană intră în comunicare cu ființa lumii prin iubire și / sau prin redescoperirea universului copilăriei, ambele asigurând trăirea în starea de inocență și dezmarginirea ființei din limitele imediatului. În acest sens, chemarea în natură, spațiu protector al îndrăgostiților, reprezintă integrarea în armonia lumii: „Hai în codrul cu verdeață, / Und-izvoare plâng învale, / Stânca stă să se prăvale / În prăpastia măreață” (O. I, 54). Natura relevă îndrăgostiților o stare de încântare tainic-armonioasă, descoperită în plânsul izvoarelor, care e plânsul lumii, în visul profunzimii, al adâncului, ilustrat prin vale și prăpastie care în sintagmă cu epitetul *măreață* conferă deschiderea spre lumea din străfunduri ca o permanentă căutare a unor forme originare care statornicesc în

adâncurile ființei. Pusă sub semnul prăvălirii, *stânca* exprimă creația în drumul ei interior. Este definitorie la Eminescu această chemare spre originile ființei lumii, ca o „obsesie a peimordialului, a elementarului”¹², manifestată în toate aspectele firii care sunt elementele. Aceeași imagine i se descoperă ființei umane ca o chemare spre temporalitatea copilăriei, ieșirea din lumea contingentului fiind posibilă prin intermediul visului: „Atunci i se năzare un vis frumos... / ... / Ar vrea ca să mai vadă colibele din paie / Prin stânce încuibate, ce mai că se prăvăl” (O. IV, 319) sau imaginea apare într-o evocare a dimensiunii naționale: „Un suflet plânge-n parte și dorul îl frământă / Căci patria-și dorește și câmpii răzători. / ... / Să mai salut o dată colibele de paie / Dormind cuiburi de vultur pe stânci ce se prăvăl” (O. I, 251).

Dacă prin epitetul *încuibate* prezența vulturului este doar sugerată, în exemplul următor imaginea *vulturului* este explicită și apare legată de imaginea *stâncii*. Prin desprinderea de pe stânci în tentativa de a sonda înălțimile, vulturul reprezintă, așa cum interpretează Elena Tacciu, „emblema titanismului juvenil eminescian”¹³, definit ca dramă a dezechilibrului interior: „Am fost vultur pe o stâncă, / Fire-aș cruce pe-un mormânt!” (O. IV, 72). Imaginea zborului care transmite ideea eliberării, a libertății, și care definește libertatea absolută a ființei umane ca ființă poetică, este ilustrată prin simbolismul aripii. Dacă verticalitatea *mntelui* și a *stâncii* alcătuiește sfera chthoniană a simbolismului transcendent, atunci desprinderea definitivă de pe pământ, prin iruperea în spațiul aerian, desăvârșește acest simbolism al transcenderii¹⁴: „O stâncă stârpită de ger / Înalt-a ei frunte spre cer. / Pe stânca sfărmată mă sui, / Gândirilor aripi le pui; / De-acolo cu ochiul uimit / Eu caut colo-n răsărit / Șin caut cu sufletul dus / La cerul pierdut în apus.” (O. IV, 3).

Stânca – expresie orfică a ființării

În ipostaza de element primordial prin care se exprimă Firea, semnul poetic *stâncă* este imagine a actului ființării, prin acțiunea cântecului orfic care muzicalizează lumea și o reîntemeiază: „Glasu-i ce-nviase stânca, stins de-aripea disperării” (O. IV, 121), astfel încât destinul orfic al lumii ascunde durerea existențială a ființei care se confundă cu durerea ființei lumii: „Eu de pe stâlpul negru iau arfa de aramă, / Arfa a cărei sunet e turbur, tremurat, / Arfa care din pietre durerile le chiamă, / Din stâncile stârpite, din valu-nfuriat...” (O. IV, 172). Sugestivă în ilustrarea mitului lui Orfeu este poezia vizionară a lui Andrei Mureșanu din *Epigonii*: „Mureșan scutură lanțul cu-a lui voce ruginită, / Rumpe coarda de aramă cu o mână amorțită / Cheamă piatra să învie ca și miticul poet” (O. I, 32), unde elementul chthonian se constituie în imaginea sacră a lumii în ființă care răspunde cântecului poetului.

Armonia perfectă a lumii este pusă sub semnul cântecului orfic, unde gândirea poetică generează o lume întemeiată pe elemente, armonizate prin cântec: „Putere-aș eu cu gându-mi s-ardic insule-n floare / A căror stânci să cânte plecându-se pe val / Din valuri să fac nimfe cu sufletele clare” (O. V, 277). *Stânca* este aici mijlocul prin care ființa lumii se exprimă prin cântec sau, încărcată de semnificație mitică, *stânca* este raportată la apă, elementul care „cântă” și care, în mod simbolic,

¹²I. Negoitescu, *Poezia lui Eminescu*, Iași, Editura „Junimea”, 1980, p. 104.

¹³Elena Tacciu, *Eminescu. Poezia elementelor*, București, Editura „Cartea Românească”, 1979, p. 190.

¹⁴*Ibidem*, p. 188.

reprezintă ipostaza poetică de a recrea/reîntemeia limbajul lumii în limbaj poetic: „Ci tu, nebun și palid, la poalele ei plângi / Ca valul care cântă trecutul unei stânci” (O. IV, 462). Sacralitatea lumii este descoperită prin integrarea ființei umane, prin moarte, în dimensiunea cosmică. Astfel, într-o variantă la *Mai am un sungur dor, Nu voi mormânt bogat*, elementele vin să restabilească armonia originară a lumii, integrând universul ca Tot: „Să-mi fie somnul lin / Și codrul aproape, / Lucească cer senin / Eternelor ape, / Care din văi adânci / Se-nalță la maluri, / Cu brațe de valuri / S-ar atârna de stânci –” (O. I, 221). Sau suferința adâncă a ființei este comunicată prin intermediul elementelor: „Mă mișc ca oceanul de suferinți adânci, / Ce brațele-i de valuri le-atârna trist de stânci.” (O. IV, 423).

Asociată principiului durității sau, citându-l pe Bachelard, vom spune că „în fața mării imense, stânca este ființa virilă”¹⁵ care armonizează și se armonizează cu principiul acvatic, oferind un spectacol cosmic al intimității materiei.

Stânca – imaginea pierderii dimensiunii cântecului

În sugerarea tensiunii actului creator, cu întrebările ființei poetice privitoare la rostul poetului în lume, semnul poetic *stâncă* dezvoltă imaginea lirei sfărâmate, într-o ipostază orfică a pierderii armoniei creatoare: „Poet gonit de râsuri și înghețat de vânt, / Ce cânti ca o stafie călții din mormânt, / Sfăramă-n stânca rece a ta nebună liră / Căci lumea este piatră și ea nu te admiră” (O. IV, 462), „Sunt ca lira spartă-n stâncă” (O. IV, 72). Pierderea dimensiunii creatoare este dată de incapacitatea și/sau insensibilitatea ființei umane, asociată simbolismului mineral, în înțelegera creației poetice: „Liră spartă-n stânca lume, / Suflet stins, muiat în nor, / Plâns amar luat de glume, / Adevărul vrăjitor: // E ființa-mi tremurândă / Care trece-n infinit, / Ca un fulger fără țintă, / Ca un cap fără zenit.” (O. IV, 32). În această tensiune între lumea ostilă și condiția poetului care tăiește drama geniului neînțeles, *stânca* este materia care se împotrivesc, fiind asociată suferinței și efortului zadarnic, ipostază pe care Elene Tacciu o asimilează stâncii lui Sisif¹⁶.

Poetul își recapătă însă armonia creatoare, prin încrederea sa de a salva națiunea, prin cântec: „Tu crezi că eu degeaba m-am scoborât din stele / Purtând pe frunte-mi raza a națiunii mele? / Voiu să ridic palatul la două dulci surori, / La Muzică și Dramă... în dalbe sărbători” (O. IV, 462).

Stânca – treaptă în descoperirea divinului

În condiția de căutare a identității ființei umane prin cunoașterea divinului: „Tu, ce în câmpii de caos semeni stele – sfânt și mare, / ... / Cine ești?... Să pot pricepe și icoana ta... pe om.” (O. IV, 147), semnul poetic *stâncă* devine în poemul *Memento mori*, imagine a sensului profan pe care ființa umană i-l atribuie lui Dumnezeu prin transformarea acestuia în idol: „Oamenii au făcut chipuri ce ziceau că-ți seamăn ție, / ... / Ici erai zidit în stânce, colo-n așchii de lemn sfânt” (*Ibidem*) sau este imagine a revoltei, a răzvrătirii, marcând orgoliul ființei în cunoașterea adevărului, prin tentativa de a urca la ceruri: „*popoarele antice în al Asiei pământ / Au unit stâncă pe stâncă, mur pe mur s-ajungă-n ceruri*” (O. IV, 148).

Însă, semnul poetic *stâncă* sugerează și puterea credinței, întemeiată pe fondul unor valori spiritual morale: „Ieri ai fost credință simplă – însă sinceră,

¹⁵Gaston Bachelard, *Pământul...*, p. 153.

¹⁶Vezi Elena Tacciu, *op. cit.*, pp. 33-35.

adâncă, / Împărat fuși Omenirei, crezu-n tine era stâncă...” (O. I, 192) când credința religioasă era formă fundamentală a cunoașterii lumii și când credința asigura legătura sau comunicarea ființei umane cu ființa divină.

Bibliografie

- Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile voinței*, București, Editura „Univers”, 1998.
- Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Chișinău, Editura „Hyperion”, 1993.
- Călinescu, G., *Universul poeziei*, București, Editura „Univers”, 1973.
- Conte, Rosa Del, *Eminescu sau despre Absolut*, Cluj, Editura „Dacia”, 1990.
- Eliade, Mircea, *Insula lui Euthanasius*, București, Editura „Humanitas”, 1993.
- Negoîtescu, I., *Poezia lui Eminescu*, Iași, Editura „Junimea”, 1980.
- Tacciu, Elena, *Eminescu. Poezia elementelor*, București, Editura „Cartea Românească”, 1979.
- Vianu, Tudor, *Studii de literatură română*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965.

Imaginar literar și ideologie în poezia fracturiștilor

Résumé

Les «fracturistes» représentent un groupe de poètes se manifestant de manière anarchique, contre l'esprit académique et son ordre traditionnelle, à la fin des années '90. Ce mouvement artistique, dont le nom suggère une rupture par rapport à l'idéologie de la poésie des années '80, exprime la révolte contre l'anthropocentrisme et le textualisme, voire contre le postmodernisme. Le reflet littéraire d'une nouvelle réalité; voilà une brève définition de ce courant dont l'imaginaire et l'idéologie font l'objet de la présente étude.

Mots-clés: «fracturistes», courant littéraire, avant garde, anarchie, poésie.

La sfârșitul anilor 90 se conturează o nouă grupare lirică al cărei nume a apărut în urma unui incident, „în noaptea de 10 spre 11 septembrie 1998, când am fost bătuți pe stradă ca să terminăm odată cu poezia. Din acel moment scrierile noastre s-au numit fracturi”. Manifestul curentului fracturist scris de Marius Ianuș și de Dumitru Crudu a apărut inițial într-o variantă redusă în „Monitorul de Brașov”, octombrie 1998. Un an mai târziu, alte versiuni parțiale au fost publicate în revistele „Paralela 45” și în „Vatra”. Pe 9 septembrie 2006, cei doi semnatari ai articolului-program îl publică în versiune definitivă și integrală pe internet: http://agonia.ro/index.php/essay/202813/Manifestul_Fracturist.

Afirmând că noul curent își propune „reflectarea literară a unei realități noi”, Marius Ianuș subliniază că factorul politic, ce a declanșat apariția mișcării, este anarhia, pe care o definește drept „revolta unor mai mult sau mai puțin falși marxiști, care văd cum niște fasciști nenorociți ca Fukuyama pledează pentru o lume, care distruge valorile spirituale ale umanității”.

Fracturiștii se situează împotriva spiritului academic, aspect care amintește de avangardiști, „desfide cotidianul și jocurile textuale ale lui Gheorghe Iova”, nu agreează tendința unor poeți, care „sunt cuprinși astăzi de un putred spirit comercial, sunt înghițiți de mlaștina banilor”, nu acceptă poezia optzecistă reproșându-i că „e derivată din cultură și împănată cu o multitudine de planuri științifice”, că folosește un limbaj prețios cu pretenția de a scrie „o poezie a concretului”.

Fracturiștii își propun să exprime la nivel poetic „o legătură extrem de strânsă, o coeziune între felul cum trăiești și poezia pe care o scrii”, cultivă imaginea poetului nonconformist și se disociază de antropocentrism și de textualism anunțând o ruptură radicală și față de postmodernism.

Precursorii curentului ar fi câțiva scriitori străini: Yves Martin, Allen Ginsberg, Robert Creeley, Velimir Hlebnikov, E. Cummings, Keneth Koch, John Ashbery. Poeții români fracturiști, care nu au aspirații carieriste și care se autocaracterizează că „există așa cum scriu, eliminând din poezia lor minciuna socială”, sunt: Marius Ianuș, Ștefan Baștovoi, Mihai Vakulovski, Ruxandra Novac, Domnica Drumea, Dumitru Crudu, Alexandru Vakulovski, Ion Zvera, Răzvan Țupa,

Elena Vlădăreanu, Miruna Vlada.

Acestei prime încercări de estetică literară semnată de Marius Ianuș i-au fost adăugate două anexe. În prima, Dumitru Crudu expune câteva exemple prin care arată că respinge „generalitatea limbajului” motivând că „vidul semantic” generează un „vid existențial”. Admițând că acesta este un pericol real „să nu vezi că în limbajul comun, uzual generalitatea se lăfăie în largul ei și chiar face casă bună cu tautologia existențială”, Dumitru Crudu avertizează asupra faptului că poeții contemporani trăiesc într-o iluzie a gesturilor „unice și irepetabile” generată de aspectul pierderii accesului „la particular și concret” prin intermediul limbajului.

Poezia realului, pe care își propun să o cultive fracturiștii, trebuie să se apropie de aspectul individual și să transfere atenția „dinspre obiectul / obiectele decupate asupra subiectului emițător / receptor.” Astfel, în prim-planul poetic s-ar situa „nuditatea fragilă a realului”, deoarece fracturiștii „consideră că atât obiectele prezentate, cât și noțiunile, denumirile și conceptele se înscriu într-un proces de obiectualizare și de obiectivare a eului, jefuindu-l de toate atributele sale.”

Astfel, discursul poetic se va compune din „reacții personale și senzații ireductibile”, pe care cititorul trebuie să le diferențieze de trăirile sale. Apreciind că „doar reacțiile sunt strict individuale și ne pot, realmente, reprezenta”, Dumitru Crudu conchide că numai ceea ce simțim ne leagă cu adevărat de lume, nu obiectele, conceptele sau noțiunile.

În a doua anexă, Marius Ianuș discută efectul de ingenuitate al artei. Definind poezia drept „o intervenție asupra realului”, autorul afirmă că spre deosebire de optzeciști, care lucrează numai cu tehnici, fracturiștii își propun să folosească un „complex imagistic” definindu-l ca „ideea empatiei cu un modul poetic, deci stările, pe care acesta le provoacă.” Menținându-și pe parcursul discursului o atitudine împotriva posmodernismului românesc, Marius Ianuș anunță că pentru a surprinde „adevăratele dimensiuni ale mecanismelor lumii de azi” ar putea folosi o tehnică numită „capcană existențială”, pe care o definește Alexandru Matei într-o cronică, ce nu a fost publicată, la un volum de poezie scris de Marius Ianuș. El crede că noutatea nu trebuie să se vadă doar la nivelul tehnicii, ci în stările sufletești și psihice, în intensitatea trăirilor acestora. Pentru a obține acest efect, „poetul trebuie să se pună veșnic în ipostaze extreme, trebuie să-și potențeze sentimentele spre nivelul maxim.” Cu toate acestea, Marius Ianuș avertizează asupra faptului că poezia fracturistă „este una dintre cele mai atroce forme de artă și că nu se poate face prea mult fracturism”, deoarece ritmul de viață este foarte intens și presupune un consum interior extrem. Peste aceste pericole, Marius Ianuș afirmă că reușesc să se afirme niște vârfuluri ale acestui tip de poezie definită ca „trăită, asumată, adevărată”: Ștefan Baștovoi, Ruxandra Novac, Dumitru Crudu.

Primul volum scris de Marius Ianuș, „Manifest anarhist și ale fracturi”, a apărut în 2000 la Editura Vinea și este structurat astfel: „Second hand news”, „Alte fracturi”, „Dansează Ianuș”, „Gândurile lui Ianuș”, „Măgurele SRL”, „Poemele Dominicăi”.

În primul poem, „Manifest anarhist”, autorul mimează o stare de revoltă și construiește un discurs în jurul unor imagini și a unor gesturi, care șochează. Astfel, strada devine un spațiu în care comunicarea lipsește și singura preocupare a autorului este de a suprapune niște imagini: „am cerșit dragostea pe stradă, am plâns

pe stradă, am înnebunit pe stradă, nu m-a interesat ființa ta pe stradă.”¹ Cadrele surprinse de poet vor să sugereze o stare de revoltă, chiar dacă anumite scene sunt forțat ludice: „Michelle sărind coarda unui curcubeu / pe stradă! / Violându-mă!”² Lipsită de sentiment, de forță de sugestie, poezia are un vocabular violent, pe alocuri chiar pornografic. Poetul dorește să schimbe starea de fapt a lucrurilor și își construiește în acest sens o imagine șocantă: „O să scriu un poem care / o să te distrugă, România / și el o să fie tradus, România / o să fiu singur și o să fiu nebun și / o să mă sinucid.”³

Marius Ianuș încearcă să inoveze și sub aspectul formei poetice construind un discurs ambiguu și lipsit de expresivitate. Situându-se împotriva poeziei postmoderniste, pe care o acuza că „desfide realul”, că „e derivată din cultură și împănată cu o multitudine de planuri științifice”⁴, discursul fracturist își propune să surpindă cadre de „o subiectivitate necontrafăcută, nouă, care să poată institui puncte de vedere necunoscute asupra realității. Poezii fracturiști pornesc de la ceea ce le este caracteristic doar lor.”⁵ Ce este caracteristic fracturiștilor pare destul de greu de selectat. În poezia lui Marius Ianuș se vede clar că acesta dorește doar să șocheze fără să construiască nimic în afara unui discurs halucinant, în care încearcă să formuleze definiții: „Literatura este cel mai mare păcat / pentru asta o devor laolaltă cu nesurile / lui Gabi noaptea când nu / dorm la el când plec aiurea / pe calea unui poem care poate / duce undeva”⁶ sau „Limba latină este mama / limbii noastre fătăță rapid.”⁷ Alteori, poetul își caută iubita, însă imaginile create vizează grotescul, maladivul sau absurdul: „Unde este mama afurisitelor / ca să vă spună că sânt frumos și / deștept și demn de a fi iubit / unde este mama Magda / cvasiblondino nepăsătoare ca / să te tragă de mânecă / să mi te dezbrace / să mi te livreze la pat / după ce te-a pus să citești / tot ce scrie pe pereții / veceurilor noastre din litere / după ce te-a documentat strașnic / te-a pus la curent / în priză / și tu ai început să dansezi ca o / păpușă mecanică / și ai îmbătrânit subit și / ai trecut la măturat la / spălat vasele la pensie la / oftat la pomană și pomenire ... / Unde e mama?”⁸

Discursul liric la Marius Ianuș este dominat de obsesii. În volumul *Ursul din containăr – un film cu mine*, poetul așează pe pagina de titlu o dedicație: „Se dedică cititorilor mei, fără de care presupun că m-aș omorî imediat.”⁹ În poezia care dă titlul volumului, autorul anunță că are „ceva mai mult de apărat și iubit.”¹⁰ Se autodefineste drept „aceeași jivină / stoarsă din demonii vechi și / din Dumnezeu, / crescută să urle / demența istoriei / dospită / - din ziare tăiate - / un zmeu.”¹¹ Poetul este tentat să experimenteze. În volum, alternează versul rimat cu cel alb, apar semnele de punctuație, iar textul a căpătat o retorică mai puțin vehementă față de volumul anterior. Versurile sunt construite pe baza unui paralelism sintactic, care

¹Marius Ianuș, *Manifest anarhist și alte fracturi*, București, Editura „Vinea”, 2000, p. 6.

²*Ibidem*, p. 10.

³*Ibidem*, p. 13.

⁴http://agonia.ro/index.php/essay/202813/Manifestul_Fracturist

⁵*Ibidem*.

⁶Marius Ianuș, *Manifest ...*, op. cit., p. 48.

⁷*Ibidem*, p. 56.

⁸*Ibidem*, p. 55.

⁹Marius Ianuș, *Ursul din containăr - un film cu mine*, București, Editura „Vinea”, 2002, p. 5.

¹⁰*Ibidem*, p. 7.

¹¹*Ibidem*.

amintește de vechile obsesii sau de căutări: „Unde merg stelele cele roșii / ca ochii unor noctambuli? / Unde se culcă ele, în ce / negre, stelare căciuli? // Unde sînt ochii mei cei frumoși / cu care cuceream babe în copilărie? / Unde sunt bicepșii mei încărcați / care înotau mai mult de o mie?”¹² Titlurile poeziilor sunt lungi și acest lucru sugerează o posibilitate de decodare a mesajului liric. Iată câteva exemple: „Dumnezeule Mare, tocmai vorbisem cu Maiakovski (și asta chiar s-a întîmplat) când mi s-a rupt filmul și am luat-o razna chiar de tot. Kuda?”¹³ Sau „Fug la Brașov, pentru că acolo mă va angaja sigur Marina Comercială. În plus, am o grămadă de prieteni scriitori în acel oraș.”¹⁴

Poetul reia un motiv des întîlnit în volumul anterior – strada. De data aceasta, strada este granița dintre cele două lumi. Și-a pierdut conotația de spațiu pestriț în care poetul crea imagini violente pentru a-i șoca pe cei jur, pentru a-și exprima astfel dezgustul față de ceea ce numim decență. În fața pragului dintre cele două lumi, poetul oscilează: „Încerc să trec o stradă / care leagă / o cale ferată / de un ogor / încă multicolor.”¹⁵ Care este motivul oscilației? Poetul se teme de moarte, iar distihul din final vizează absurdul: „Mortul nu trece strada / dacă e mort deștept.”¹⁶

Pe parcursul volumului, Marius Ianuș începe să accepte moartea, uitarea, care se așterne în timp, și își scrie testamentul: „Domnicăi / n-o să-i las nimic / ea-mi stă-n / culcușul dintre vine / pe nori de perne, / în plin somn / o iau cu mine / Revistei Vatra – nici atât / - doar mutra mea / tembelă foarte / și o dorință - / visuri sparte - / să-i fie bine. // Iar altor oameni nu le las / mai mult decât au vrut din mine.”¹⁷

Începând cu volumul „Ștrumfii afară din fabrică”, discursul liric se schimbă și poetul adoptă o atitudine pasivă în fața spectacolului, pe care îl oferă lumea. Titlul cărții conține o aluzie ludică și în textele lirice se poate lesne observa că toți cei din jurul poetului știu să se bucure: „M-am dus cu Zveruța la circ / ea s-a bucurat, a râs, a aplaudat, / mie tot cirul ăla nu mi-a spus nimic - / eu mă uitam ca la o pânză albă.”¹⁸ Discursul liric este mai așezat, poetul nu mai vrea să șocheze și, autoanalizându-se, pare că s-a resemnat: „Sunt un băiat împotriva curentului - / „cu două sute la oră pe contrasens” / înaintez nehotărât prin viață.”¹⁹

Miruna Vlada propune același discurs revoltat, însă împotriva mentalului colectiv și a gesturilor forțate de a proteja lumea în volumul „Poemextrauterine” apărut la Editura Paralela 45 în 2004: „ceea ce mediocritatea nu va înțelege niciodată / este că atunci când te afli în fața / unui om căruia-i vine să vomite / ultimul lucru pe care-l poți face / este să-i pui mâna la gură / avertizându-l că va face mizerie.”²⁰ Textul liric este realizat prin suprapunerea unor cadre, care creează senzația de lume halucinantă față de care poeta își exprimă dezgustul. Interesant este că unele dintre

¹²*Ibidem*, p. 12.

¹³*Ibidem*, p. 12.

¹⁴*Ibidem*, p. 15.

¹⁵*Ibidem*, p. 40.

¹⁶*Ibidem*, p. 40.

¹⁷*Ibidem*, p. 91.

¹⁸Marius Ianuș, *Ștrumfii afară din fabrică*, București, Editura Cartea românească, 2007, p. 9.

¹⁹*Ibidem*, p. 7.

²⁰Miruna Vlada, *Poemextrauterine*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2004, p. 12.

poeziile acestui volum au versuri scrise cu alte caractere pentru a evidenția o anumită stare. Acest lucru poate fi și o sugestie pentru o altfel de lectură.

Poemele Mirunei Vlada sunt adevărate cadre cu imagini în care încearcă o recuperare a trecutului „ai privit și tu în oglinda aceasta odată / îți văd urma sprâncenelor / și a satisfacției / te-ai sprijinit cu mâna dreaptă / puțin strâmb și cocoșat / chiar de balustrada aceasta / îți văd urma pantofului / și a cotului”²¹, însă discursul surprinde gesturi neașteptate, care dezvăluie dorința de a trăi într-o lume lipsită de convențional: „citeam mai departe uimită și modestă / puterea de-a le fecunda / eram liberi.”²²

În volumul *Pauza dintre vene*, apărut la Editura Cartea românească, în 2007, discursul liric al Mirunei Vlada investighează stări sufletești profunde. Poeta este preocupată de timp și de urmele lăsate de acesta pe chipuri („o cafea amară și rece / și o ceașcă bătrână crăpată la buză / gândindu-te la / sarcină / la ridurile femeii de 30 de ani / ca mugurii primăverii / în colțul ochilor se spune o cu totul altă poveste / se scrie un alt calendar”²³), în povestea de dragoste („clipele sub formă de trepte / și la capăt o dragoste care se poate urla / pentru că nu are rădăcini / visez să uit toate semnificațiile”²⁴), în spațiul citadin („sunt coridoare lungi / și oameni cu momente speciale / legate de capete / ți se dă în mâini câteva secunde / o clipă specială / intensă / cu mult mai mult sânge în obraji / și apoi un bandaj / trecem unii pe lângă alții / cu plase în mâni / clipele se văd unele pe altele se recunosc / se freacă unele de altele”²⁵). În relația cu timpul apare sentimentul de frică: „poate par prea mică prea mare / dar mi-e frică de clipe și cuvinte / nu am cu ce să măsoar tandrețea doar sfâșierea / e lungă cât un cearșaf.”²⁶ Timpul atinge nu doar ființa, ci și rostirea: „erai un bărbat tânăr căruia îi încăruntiseră / în câteva secunde / toate cuvintele.”²⁷ În volum, se regăsește iubirea, motivul cuplului:

„acum scriu ca să te liniștesc, excit, lovesc etc.
ascut cuvintele / doar ca să nu mai ascut cuțitele
- cuțitele, darurile noastre de nuntă –
lasă, dragule, zic
și ce dacă nu avem casă, becuri, lighene
avem cuțite, stai liniștit
eu mă ocup de ele, le ascut
iar tu le citești (le lustruiești)
e ca și când am fi înarmați foarte bine
și am sta la pândă
da, ca în tranșee, dacă vrei
tortura aici
- repet –
e precizia.”²⁸

²¹*Ibidem*, p. 25.

²²*Ibidem*, p. 27.

²³Miruna Vlada, *Pauza dintre vene*, București, Editura „Cartea Românească”, 2007, p. 11.

²⁴*Ibidem*, p. 16.

²⁵*Ibidem*, p. 15.

²⁶*Ibidem*, p. 16.

²⁷*Ibidem*, p. 19.

²⁸*Ibidem*, p. 24.

Ludicul este surprins în gesturi diafane și naive. Perspectiva asupra realului are o pronunțată tușă epică. Cadrele sunt notate cu precizie, iar personajele afișează o atitudine ușor relaxată: „apoi dansam cu nora / în castelul goethe / erau lampadare uriașe aurite / rococo deasupra noastră oglinzi paralele de cristal / nora ne spunea că podeaua e ca un tavan / dacă privești din tavan / alergam prin sălile castelului goethe chicoteam / se jucau piese de teatru se țineau concerte de cameră / se auzeau aplauze ne pvaționau / le sclipeau ochii de poftă privindu-ne / octavian rămânea mereu în urmă / eu și nora alergam foarte repede / nici nu atingeam treptele săream peste ele / octavian strângea într-o pungă / toate găurile pe care le lăsasem în urmă.”²⁹

Dincolo de calmul, care domină în saloanele rococo, poeta surprinde revolta și realitatea dură într-un discurs realizat tot prin suprapunerea unor cadre: „Când mă întorceam, femeile din salon se dezbrăcau până la sânge și îmi arătau bătăile inimilor lor, îmi arătau nepăsarea cu care își lustruiseră sentimentele în toți acești ani. Mă implorau să iert, să salvez boala, dragostea și restul. Am plecat sperând ca asta să fie ultima oară când boala ne aduce aminte de dragoste.”³⁰

Inovația la nivel formal se poate observa pe parcursul întregului volum. Unele texte sunt scrise în versuri grupate în structuri monobloc sau în strofe inegale ca număr de versuri și fără punctuație, altele sunt redactate în proză.

Un alt discurs liric are Elena Vlădăreanu. La începutul volumului „Pagini”, pe care poeta îl reeditează după un an la Editura Vinea, așează un „aparat critic”, prin care conturează un posibil public al poeziei fracturiste cu o serie de reacții după publicarea acestuia în 2002 la Editura „Timpul”. Redactarea textului seamănă cu un decalog: «Cea mai interesantă reacție: „După ce am citit cartea, am fugit la baie, să mă spăl pe dinți.” Cea mai măgulitoare reacție: „După ce am citit cartea m-am simțit de parcă aș fi băut un filtru de cafea.” Cea mai misogină reacție: „Elena Vlădăreanu este o femeie de care, pentru binele general, mai bine te ocupi decât să o neglijezi.”»³¹ Este interesant modul în care este conceput volumul, asemeni unui jurnal, în care apar înregistrate tot felul de reacții, gesturi și gânduri zilnice. Nu lipsește disimulata grijă de a afirma că „sunt pagini spontane, negândite / nepremeditate”. O altă formulă, epistolară, propune poeta în volumul „europa. zece cântece funerare”. Discursul liric rămâne ancorat în biografic, în spațiul citadin, în meditația asupra condiției umane cotidiene. Poeta surprinde cu rafinament gesturi, trăiri, impresii. Elena Vlădăreanu înregistrează aspecte ale unui comportament deviant protestând astfel împotriva unei vieți existențe circumscrise tragicului: „îmi place să sug rufe ude / îmi lipesc gura de ele înăpinte de a le stoarce / îmi umplu gura fiecare gaură din măsele / cu această apă.”³²

Poezia fracturistă își propune să aducă o schimbare la nivelul expresiei, al discursului, dar și al formei pornind de la modelul avangardist, dispărut prea devreme din literatura română. Marius Ianuș a încercat să contureze o estetică pornind de la o realitate pe care o refuză și care i-a provocat mari traume creând, după modelul poetului damnat, o altă imagine, cea a poetului persecutat. Dincolo de imaginile licențioase pe care le aduce în poezie, Marius Ianuș propune un discurs

²⁹*Ibidem*, p. 43.

³⁰*Ibidem*, p. 62.

³¹Elena Vlădăreanu, *Pagini*, București, Editura „Vinea”, 2003, p. 5.

³²Elena Vlădăreanu, *europa. zece cântece funerare*, București, Editura „Cartea Românească”, 2005, p. 31.

delirant, care nu-și găsește adepți la colegii de generație. Miruna Vlada și Elena Vlădăreanu abordează teme consacrate și discursul lor se circumscrie într-un univers citadin, pe care îl explorează pornind de la biografie. Iubirea este descrisă în gesturi tandre, iar orașul conturează imaginea unui poet pelerin, care caută să-și decopere devenirea.

Bibliografie

Ianuș, Marius, *Ștrumpfii afară din fabrică*, București, Editura „Cartea Românească”, 2007.

Ianuș, Marius, *Manifest anarhist și alte fracturi*, București, Editura „Vinea”, 2000.

Ianuș, Marius, *Ursul din containăr - un film cu mine*, București, Editura „Vinea”, 2002.

Ianuș, Marius, *Hârtie igienică precedată de Primele poezii*, București, Editura „Vinea”, 2004.

Vlada, Miruna, *Poemextrauterine*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2004.

Vlada, Miruna, *Pauza dintre vene*, București, Editura „Cartea Românească”, 2007.

Vlădăreanu, Elena *Pagini*, București, Editura „Vinea”, 2003.

Vlădăreanu, Elena, *europa. zece cîntece funerare*, ilustrații de Bianca Simionescu, București, Editura „Cartea Românească”, 2005.

II. Po(i)etica prozei

Ioana Pârvulescu, pe calea romanului

Abstract

The restitution of the Romanian 19th century is a project Ioana Pârvulescu completed for the first time in 2005, in the shape of a sui generis, namely a high degree monograph. The path of the novel, which the author refused herself back then, though she coveted it, was to be followed only in *Life Begins on Friday* (2009). The epoch's documents represent the starting point for a fiction which is inevitably freer than the documentary. A presumably past world is being built in the spirit of the corresponding historical society. The vision is the same as in the monograph, while the method varies according to the regime of writing and generates specific accents. The preference for the voluble detail – not only from a quantitative point of view – is now replaced by the one for non-events, though the initial frame is that of a crime and the very limits of the novel's world are to be established in relation to it. The intertextual saturation creates the impression that the novel is set against nearly the whole of the world's literary heritage. The author's virtuosity is such that the effects may recall Escher's drawings: one character in the novel has friends who are themselves heroes of some other books and these ones are 'alive' to the reading character; the protagonist of the novel – if we may consider him so – does not think of himself as a character in a literary fiction, yet in someone's fiction – he does.

Key-words: history, fiction, novel, character, non-event.

Monografia și romanul sunt, pentru Ioana Pârvulescu, două modele ale mașinii timpului. Din cele trei epoci pe care le cercetează cu sensibilitate și dăruire, în ordinea în care ele s-au succedat, iar nu coborând gradual dinspre prezent, secolul 19 se detașează ca destinație privilegiată. Autoarea își dublează demersul reconstituirii unei lumi revenind cu mijloacele ficțiunii acolo unde lucrase deja ca documentarist. Nu excludem astfel de dublări ale abordării și metodei în ceea ce privește interbelicul sau contemporaneitatea, e cert însă că prioritatea va rămâne semnificativă chiar dacă nu va mai fi însoțită de exclusivitate. În cele din urmă, un argument al privilegierii epocii în cauză îl reprezintă evenimente precum bifurcarea drumului și jinduirea căii neurmărite încă de la momentul alegerii celeilalte. Între timp – ceea ce înseamnă aproximativ patru ani, singurele date pe care le deținem fiind cele care fac parte din protocolul înscrisului de stare civilă propriu cărților –, calea romanului pe care autoarea și-o refuzase pare să-și fi intensificat magnetismul. Deloc surprinzător, *Viața începe vineri* este un text care împărtășește în linii mari ținta monografiei, formulată explicit de autoare în capitolul final al acesteia: „...ținta acestei cărți este aerul timpului, *atmosfera* celei de-a doua jumătăți a secolului

19...”¹ (s.a.). Desigur că romanul are și miză proprie, după cum, considerate împreună, cele două forme de restituire a imaginii secolului 19 românesc invită la identificarea unei mize specifice ansamblului, adică a proiectului care le include. În ceea ce ne privește, considerăm că, împreună, ele reiterează modelul mai vechi al ficțiunii, în care focalizarea ‘obiectului de studiu’ și cheia de lectură anticipează ficțiunea propriu-zisă.

În orice caz, încă de la apariția monografiei, autoarea mărturisea a fi trăit tentația ficționalizării propriu-zise, totale, cu provocări și satisfacții poate mai mari decât cele aferente formulei pentru care s-a decis atunci; în special, cu libertăți mai mari decât cele asumate atunci, deși în acest sens ea depășise deja, în mod conștient, ba și cu voluptate, granițele documentarului. Cităm ceea ce astăzi ne apare drept intenție amânată:

„Mi-ar fi plăcut mult să scriu un roman despre o călătorie în timp a unui contemporan de-al nostru care, din secolul lui, 21, aflat încă la început, alunecă în a doua jumătate a secolului 19. L-aș fi prezentat la plecare blazat și trist, deloc potrivit pentru secolul bucuriei de a trăi și, cum îmi plac *happy end*-urile, l-aș fi făcut, din capitol în capitol, să-și regăsească optimismul între junii lui stră-stră-bunici. Dar m-am pomenit alegând altă cale. Eseul acesta, aflat la mijloc între roman și document, se uită cu jind spre roman, deși se construiește din croșetarea documentelor. Sper ca acel călător imaginar și personaj principal, care pornește plin de grijile momentului spre trecut și se întoarce acasă ceva mai înseninat, să fie cititorul cărții despre «intimitatea secolului 19». Mi-am imaginat cum ar fi să ajung chiar eu, printr-un capriciu temporal, din Bucureștiul secolului nostru, în același loc, dar pe la jumătatea secolului 19. [...] Am încercat să scriu despre viața lor ca și cum mi-aș fi înmuiat tocul în cerneală și ca și cum aș fi trăit o vreme în mijlocul icoanelor «vechi și nouă» din lumea lor. Am încercat să transform trecutul în prezent.”²

Toate elementele acestei strategii coerente și unitare, totuși rămasă atunci suspendată se încarnează în roman, doar că episodul ‘plecării’ apare la sfârșit, în ceea ce poate fi considerat drept rama poveștii tocmai spuse. În felul acesta, Ioana Pârvulescu ne obligă să revenim la și să rămânem ațintiți asupra aventurii în secolul 19 a unui personaj venit din viitor, fapt ce corespunde evaluării trecutului de către autoare ca fiind superior prezentului. Din nou, expresia este explicită în monografie și implicită în roman: personajul călătorului este abandonat în trecutul în care călătorește fără voie, dar în care câștigă o nouă viață, plină și autentică. Al doilea aspect important descoperit la relectura declarației de intenție este că cititorul de secol 21 prezumat de autoare, iar într-un anume fel și ea însăși capătă reprezentare în roman. La momentul documentării în vederea elaborării monografiei, absorbită de lumea secolului 19, Ioana Pârvulescu resimte timpul din care vine drept „îndepărtat” și îl definește prin sintagma „trecut inactual”³. Postura de călător, tot mai atașat de lumea descoperită și

¹Ioana Pârvulescu, *În intimitatea secolului 19*, București, Editura „Humanitas”, 2005, pp. 335-336.

²*Ibidem*, pp. 5-6.

³*Ibidem*, p. 7.

care se simte tot mai confortabil în ea, este experimentată atunci în premieră. Monografia, afirmă autoarea, este „o carte scrisă de dragul lor”⁴, al celor pe care îi consideră „noi [...] contemporani”⁵.

Pe scurt, fondul de idei care alimentează romanul, dar și anume aspecte sau detalii ale lumii ficționale se regăsesc (embrionar, paradigmatic etc.) în monografia invocată. Luăm cunoștință de convergența și corespondența celor două tipuri de texte cu admirație și satisfacție; totuși, ne interesează în cuprinsul lucrării de față nu pentru ele însele, ci pentru că ne permit să subliniem identitatea viziunii și similaritatea opțiunilor, inevitabil mijlocite în chip diferit, fiindcă adecvat fiecăruia dintre genuri. În acest sens, respectând cronologia operei și avertizând asupra consecvenței manierelor (explicită, respectiv implicită), observăm din capul locului că autoarea își încheie prima dintre lucrări cu încadrarea generică a acesteia – „eseu, o ficțiune care nu inventează nimic”⁶ –, pentru care oferă argumentele în avans, într-un mic excurs despre metodă:

„Aș asemana ceea ce am făcut cu o muncă de traducător. M-am străduit «să traduc», în limba noastră de oameni ai secolului 21, semnele încălcite ale vieții de zi cu zi a secolului 19. [...] Am optat pentru o traducere mai liberă...”⁷,

„Am renunțat la orice note și trimiteri pentru că, într-o carte de reconstituire a intimității unei epoci, orice subsol sau paranteză bibliografică ar fi rupt brutal *vraja* pe care m-am străduit să o recuperez din viețile oamenilor de atunci. Am preferat detaliul, instantaneul, întâmplătorul, pentru a înțelege mai bine durabilul. Dar am vrut să opresc clipa trecătoare [...] și doar de dragul trecătorului însuși. M-am bucurat când am văzut că se poate reconstitui și efemerul...”⁸ (s.n.),

„*Bibliografia* am topit-o în reconstituire.”⁹ (s.a.),

„Îmi place să sper că tot acest efort de combinare, verificare și scotocire rămâne invizibil.”¹⁰

Cât privește romanul, lumea lui este încadrată de un cuvânt înainte care se vrea o introducere gradată în ficțiune și un epilog în care pe ficțiune se grefează nonficțiunea. Cu alte cuvinte, inventând o lume, autoarea o prevede cu deschideri spre realitate(a nouă, dar mai ales veche), iar astfel (re)stabilește legătura dintre lumi, numai că în sens invers față de cazul anterior. Dacă monografia readuce la viață „un fel de eroi”¹¹, cu indisciplina de rigoare față de norma genului („Am furat

⁴*Ibidem*, p. 7.

⁵*Ibidem*, p. 8.

⁶*Ibidem*, p. 343.

⁷*Ibidem*, p. 335.

⁸*Ibidem*, p. 336.

⁹*Ibidem*, p. 339.

¹⁰*Ibidem*, p. 340.

¹¹*Ibidem*, p. 13.

totuși ceva de la roman [...]. Am legat cotidianul de niște personaje [...] pe care le știm după nume și din cărți [...] M-am gândit să confirm viața de zi cu zi, *istoria mică*, prin câțiva «oameni care au fost».”¹² (s.n.), romanul dă viață unor eroi. Tot astfel, în monografie se preferă aspectele mărunte, dar locvace în sens calitativ, în vreme ce, în roman, micile întâmplări, însă de tipul non-evenimentului. Dincolo de inerente diferențe, opțiunea pentru hibridarea materiei discursului, pe de o parte, pentru miniatural și discret, pe de altă parte, câștigă relevanță pe fondul constanței.

Dar nu doar fondul comun, ci și specificitatea exclusivă a fiecăreia dintre opere permite astfel de decelări. În privința romanului, reține atenția un aspect major al acesteia, anume relativizarea graniței dintre ficțiunea literară și creația (poate tot de natură ficțională a) unui autor care nu este și scriitor. Dan Crețu, personajul central al romanului, părăsește – dar fără a avea știință, iar cu atât mai puțin control – lumea secolului 21 și se simte damnat când se trezește într-o viață, așadar într-o altă poveste sau poate că în mai multe. Înțelege că a fost smuls din timpul său și nu-i rămâne decât să presupună că se poate trăi în mai multe lumi, în cazul lui, în epoci diferite. Intervalul de orientare constituie chiar cumpăna între viața lui cunoscută, ce devine trecut în pofida faptului că s-a desfășurat în viitorul lumii în care a ajuns, și cea care se așterne înaintea (chiar dacă într-o epocă depășită de mult de lumea din care vine), pe care ajunge s-o accepte ca a sa, cu toate paradoxurile dublării segmentelor temporale de inversul semnificației lor convenționale și dificultățile ce decurg de aici. Câteva momente care marchează procesul de naturalizare în secolul 19 sunt: în cadru oniric, strigătul după ajutor din lumea cunoscută și tentativa de a le semnaliza colegilor de redacție poziția lui; sentimentul derealizării treptate a lumii de proveniență și apropierea celei de adopție, iar intermediar – senzația că are experiența succesivă a două lumi de o egală realitate și consistență; în sfârșit, mărturisirea de a nu deține adevărul a ceea ce i se întâmplă, deși – dar mai ales oricât – ar vrea să-l dobândească.

Cu atât mai semnificativ apare faptul că acest demers și, în general, situarea interogativ-reflexivă devin o constantă a existenței personajului („...până în ultima clipă o să-mi doresc *să aflu*”¹³ (s.a.)), chiar în condițiile în care el își confirmă tot mai puternic realitatea lumii în care pătrunde fără voie. Acceptarea ei și stabilirea acolo mărturisesc și despre principiul pandant, anume a trăi plenar povestea/-eștile dată/-e, indiferent de gradul lor de ficționalitate – nu întâmplător autoarea întreșe ficțiunea și istoria la pragurile textului, construiește numeroase și totuși evanescente fire ale intrigii, dar evită rezolvările facile și, în general, rezolvările în ordinea epică, făcând din narațiune prin excelență cadrul în care se formulează întrebări esențiale:

„...din ce suntem făcuți? Cine ne conduce? [...] Oare ce-am afla, dacă n-am mai trece totul prin cuvintele și imaginile altora? Dacă am gândi cu tot trupul, nu numai cu o parte din el? Ce ne-am aminti din trecutul nostru? Din viitor? Ce-am înțelege din alegerile noastre făcute independent de voința noastră? [...] Dar putem fi siguri măcar că trăim?”¹⁴

¹²*Ibidem*, p. 10.

¹³Ioana Pârvulescu, *Viața începe vineri*, București, Editura „Humanitas”, 2009, p. 232.

¹⁴*Ibidem*, pp. 100-101.

Dan se află mereu într-o ficțiune, a Ioanei Pârvulescu sau, acceptând convenția, a unui alt personaj creat de ea. Trece dintr-o lume în alta, ambele ficționale, iar situația lui este emblematică, înainte de toate, pentru experiența vieții. Indiferent de natura ei (literară, onirică etc.), ficțiunea întemeiază o realitate prin însuși faptul că cineva o percepe astfel atunci când o experimentează. În același timp, viața reală a oricui este o poveste asupra căreia cineva deține controlul, asemănătoare cadrului ficțional. Prin urmare, ni se propun nediscriminarea personajelor de povești, reale sau imaginare, și viziunea demiurgului ca autor de poveste/-ști, nu doar a autorului de ficțiune ca demiurg. În privința aspectului din urmă, este însă important de observat că autoarea se adresează personajului, deși numai în apartate-uri, iar că, la rândul-i, personajul tatonează o instanță extra-diegetică; că raportarea este, de o parte, esențialmente tandră, de cealaltă – ușor temătoare, alternând supunerea și neliniștea; în sfârșit, că fără să se întâlnească față către față, fiecare face demersuri de întâmpinare a celuilalt.

În ceea ce ne privește, nu putem încheia decât semnalând câteva efecte ale structurii narrative care amintesc de grafica lui Escher. Pavel Mirto, personaj din Bucureștiul de secol 19 al Ioanei Pârvulescu, scrie o proză cu acțiunea fixată în viitor și având drept protagonist pe jurnalistul Dan Crețu care, prin voia autoarei, a pătruns deja în lumea sa, ca Dan Kretzu. Finalul ne revelează retrospectiv faptul că Dan este personajul din compartimentul retrâns al operei care devine persoană în compartimentul ei extins. Același Pavel Mirto, presupus semnatar al ultimului subcapitol din ultimul capitol, se proiectează pe sine în ficțiunea pe care o scrie și face același exercițiu în privința unor contemporani, dar este coincident cu autoarea în alegerea personajului central.

În prezentul din care Dan urmează să „cadă” (și care e chiar viitorul prospectat de Pavel cu mijloacele ficțiunii), el descoperă într-o veche colecție „Universul” ancheta pe care o va scrie abia când, în secolul 19, dă proba pentru a fi primit în redacția revistei. Astfel, Dan Crețu îl citește pe Dan Kretzu, adică se citește pe sine, la o distanță temporală considerabilă și, în același timp, înainte de a fi întocmit ancheta respectivă. Însă dacă ficțiunea lui Pavel Mirto funcționează ca ramă a unei povești ce tocmai s-a derulat, aceasta se întâmplă numai referitor la personaj, nu și din punctul de vedere al logicii evenimentelor: atât cât se poate întrevedea, Pavel Mirto nu-și va trimite personajul în secolul 19, pasionat fiind de prospectarea viitorului, dar și reticent la ceea ce va aduce el – ceea ce totuși nu anulează caracterul de ficțiune de gradul al doilea (ficțiune a unui personaj) al ramei.

Bibliografie

Pârvulescu, Ioana, *În intimitatea secolului 19*, București, Editura „Humanitas”, 2005.

Pârvulescu, Ioana, *Întoarcere în secolul 21*, București, Editura „Humanitas”, 2009.

Pârvulescu, Ioana, *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*, București, Editura „Humanitas”, 2006.

Pârvulescu, Ioana, *Viața începe vineri*, București, Editura „Humanitas”, 2009.

Sub semnul sinelui: Mircea Nedelciu în zodia scafandrului

Résumé

Conçu entre 1988 et 1992, révisé en 1996 et publié en 2000, le roman *Zodia scafandrului* est l'ouvrage posthume de Mircea Nedelciu, écrivain qui légitime le courant des années quatre-vingt et l'un des noms de référence de la littérature roumaine postmoderne. Le roman propose une structure poliphonique, où le plan fictionnel croise le plan autobiographique. La logistique textualiste spécifique (autoréférentialité, l'alternance des personnes narratives, l'annulation intentionnelle de la cohérence narrative, les sauts temporels, l'intrusion de l'auteur dans le corps textuel et l'orientation consciente vers le lecteur) est évidente. Le protagoniste est Diogene Sava, intellectuel d'origine paysanne, spécialiste dans l'histoire ancienne au MII. Sa vie est racontée depuis sa naissance jusqu'au prochain mariage. Apparemment sans aucun rapport avec la biographie de l'Auteur, les deux destins ont, en réalité, en commun la naissance sous le signe du „plongeur”. Le titre-métaphore implique un réseau de termes-clés du discours épique (la pression, le froid, l'émersion), qui dévoilent la relation d'identité entre les deux personnages. L'un est la réflexion de l'autre, dans le miroir du temps. L'émersion est différemment assumée par chacun : Diogene est sauvé par l'Eros, l'Auteur par l'écriture. Diogene découvre son Soi par la restauration du passé, l'Auteur par sa maladie. Entre la fiction et la réalité qui fusionnent, le personnage, ainsi que son double, est un construct spécifique du postmodernisme.

Mots-clés: textualisme, postmodernisme, relation auteur-personnage, le Soi.

Viața ca destin în perspectiva morții este una dintre marile teme ale literaturii, care își propune să interogheze relația Eului cu Sinele. Noua psihologie a eului, redefinită de Freud la începutul secolului trecut, conturează sfera intimității în care, alături de Eu (guvernate de principiul realității) și Supra-Eu (guvernate de conștiința morală), apare o nouă structură, Se-ul, expresie a pulsionilor inconștiente, parte nerefulată a eului care mediază reprezentarea interioară a propriului corp, definind o zonă abisală a lumii interioare¹. Literatura intimității, apărută către sfârșitul secolului al XVIII-lea, realizează mutația dinspre spațiul exterior al existenței către profunzimile acesteia, către sinele proteic și labirintic, către inconsistența și inefabilul a ceea ce este secretul ființării, care nu-și propune să se lase decriptat, ci doar semnalat ca atare, într-o totală transparență, până la profunzimea extremă, intimitatea cu propria moarte. Pentru omul ultimelor decenii, paradigma ontologică a însemnat o revenire evidentă la valorile personale, o reconsiderare a emoțiilor și o repliere către interior, reflectate în literatură sub forma unui discurs care urmărește sinuozitățile, hiatusurile și idiosincraziile „corpului

¹Simona Sora, *Regăsirea intimității*, București, Editura „Cartea Românească”, 2008, p. 19.

sufletesc”. Jocul de oglinzi paralele al unei astfel de literaturi implică maniere ale unei scriituri a autenticității, autoreflexivă și deseori experimentând formule nonconformiste în redescoperirea spațiului intim. Pentru perioada posttotalitară, zona intimității este frecvent încălcată, adeseori cu brutalitate, de o serie de determinări exterioare, ale socialului sau ale politicului, așa încât asumarea literară a intimității, care poate fi văzută fie ca sinceritate, autenticitate, fie ca o contrafacere a sinelui, atrage „metafore livrești («cartea-trup», «trupul știutor»), întâmplări de destin sau regăsirea de sine în disecări infinitezimale, reconstruite cu ironie și detașare, dar și cu un sens al tragismului”². Între limitele aristoteliene ale verosimilului și ale necesarului, optica postmodernă asupra eului transformă intimitatea într-o hiperintimitate înțeleasă ca afișare a intimității în mod radical, parodiată, pastișată, ironizată și adesea pulverizată, ca expresie a înstrăinării sinelui de matricea individuală. Costinianul „om supt vremi” pierde pudoarea timpurilor inocente, iar această criză identitară se reflectă într-o literatură care deconstruiește realul, prin urmare și raporturile dintre *eu* și *lume*, având ca trăsătură distinctivă alteritatea.

Scris între 1988 și 1992, revăzut de autor în 1996 și publicat postum, în 2000, romanul *Zodia scafandruului* ne înfățișează un Mircea Nedelciu care „vorbește, înainte de toate, despre el însuși”³. Tenta autobiografică a cărții este evidentă, construind unul dintre planurile esențiale ale epicului și furnizând, de altfel, una dintre cheile de lectură ale cărții. Biografismul, întâlnit anterior într-o formă codificată, sub masca diferitelor personaje care populează ficțiunea din proza scurtă sau din romanele dinainte, nu este însă dimensiunea principală a cărții, în ciuda fiorului autobiografic explicit. Dimpotrivă, structura polifonică dă senzația intersectării hazardate a două lumi distincte, una a realității predecembriste, cu detaliile grotești care fac din roman un document al „epocii de aur”, cealaltă a ficțiunii în care „trăiește”, printre figuri reale ale trecutului (cum ar fi „boierul” Mateiu Caragiale), personajul principal al romanului, Diogene Sava, cercetător la Marele Institut de Istorie (MII). Cele 25 de capitole ale romanului realizează intersecții temporale în jurul lunii februarie '88 (precizarea apare pentru capitolele 4, 11 și 12) într-o formă laborioasă și permanent conștientă de sine, cu care, de altfel, scriitorul și-a obișnuit cititorii.

Considerat lider al generației sale încă de la debutul său din 1979 (cu volumul de proză scurtă *Aventuri într-o curte interioară*), Mircea Nedelciu propune un tip de construcție narativă fundamental diferită de mentalitatea conservatoare a delimitării genurilor și a speciilor literare, precum și a raporturilor dintre acestea. Discursul său, alert, imprevizibil, generează acea plăcere barthesiană a textului care solicită o lectură conștientă. El desființează canoanele clasice ale textului integral, sistemic, părând să neglijeze programatic unitatea, coerența sau aspectul de text finit. De fapt, este vorba despre desființarea angoasei provenite de deconstruirea conceptului de *text* prin fragmentarea acestuia și de crearea plăcerii, în esență trăsătură postmodernistă. Aspectul de *puzzle* al unui astfel de construct este dat de suprapunerea și întretăierea persoanelor narative și a planurilor temporale, atent urmărită de un Autor-personaj și permanent orientată spre cititor, „noul personaj

²*Ibidem*, p. 71.

³Adina Kenereș, *În chip de notă asupra ediției*, în Mircea Nedelciu, *Zodia scafandruului*, București, Editura „Compania”, 2000, p. 2.

principal” al operei. Situându-se *in fabula*, autorul devine și el un personaj pe nume Mircea Nedelciu, care își dezvăluie în text dubla identitate: de prozator și de teoretician. El încetează să fie conștiința demiurgică a lumii ficționale, pierde orgoliul de a se declara pe sine însuși „creatorul absolut”, „moare”, ca să amintim metafora barthesiană. Cititorul său își construiește singur autorul de care are nevoie pornind de la datele textului și chiar participă la producerea acestuia, opera relevându-se în mișcare, *deschisă*, în termenii lui Umberto Eco. Autorul acestei opere nu pierde, însă, și conștiința scriitoricească a celui ce „va da sama de ale sale, câte scrie”: „În primul rând, scriitorul are o responsabilitate față de propriu-i popor, în situația prezentă. Mă refer deci la prezentul în care el scrie. În același timp, el are o responsabilitate față de literatură - și aici e vorba de toate timpurile”, mărturisirea Mircea Nedelciu⁴. Textul devine, în asemenea circumstanțe, punctul de intersecție între istorie și actualitate, un cumul de limbaje. Dar plasarea textului într-o zonă a tradiției, bănuită prin raportarea sa la istorie, nu mai este absolută, pentru că „activitatea creatoare” poate fi amenințată de „capcanele tradiției”, procedeele consacrate sau convențiile, cum arăta autorul în ampla prefață la romanul *Tratament fabulatoriu*⁵. Ieșirea necesară din spațiul convențiilor este susținută cu observația că acestea nu-și mai justifică existența. Grila de lectură a cititorului postmodernității include parametri diferiți, determinați de redimensionarea raportului eu-lume. De aceea, „regulile de separare a textelor în roman, pe de o parte, și proză scurtă, pe de altă parte, sunt convenționale, neesențiale, introduse din necesități metodologice. Respectarea lor este o concesie și, deci, un roman «foarte roman» este un eșec”.⁶ Fără a limita această declarație polemică, în general identificată la majoritatea prozatorilor postmoderniști, doar la „efectul de ecou controlat” al „rupturii”, ea trebuie motivată prin atitudinea față de realitate, ca și de reconsiderarea triplei relații autor-lume-operă. Dinamitarea graniței dintre genuri și specii urmărește eliberarea povestirii de sub tutela ideologiei, caracteristică literaturii din perioada totalitarismului comunist, ce aprecia, atât din perspectiva publicului, cât mai ales din perspectiva criticii, genul romanului politic. Replica la acest *establishment* care înrădăcina un *statu-quo* unanim acceptat nu a întârziat să apară: genul scurt - povestirea, nuvela, ori mai apoi „proză scurtă”, cu ambigua ei plasare în cadrul unei anumite specii – polarizează interesul cititorilor, redevine „interesant”.⁷ Resurecția prozei scurte marchează, însă, începutul unei crize a romanului⁸, semnalată în critica dinainte și de după 1989. Opinia care se poate face în legătură cu această criză a romanului ține cont de faptul că, dacă înainte de 1989, ea sancționează propensiunea

⁴Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 1999, citat în prefață de Ion Bogdan Lefter.

⁵Mircea Nedelciu, prefață la *Tratament fabulatoriu*, București, Editura „Compania”, 2006, pp. 13-64.

⁶Răspunsul la ancheta „Din nou în actualitate, proza scurtă”, (*Amfiteatru*, nr. 3, 1983) este citat de Carmen Mușat în „Mircea Nedelciu. Comedia narațiunii și structurile romanului latent”, din *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, Editura „Cartea Românească”, București, 2008, p. 303.

⁷Criteriul interesului definește postmodernismul literar, alături de consecvență și coerență internă, scop sau productivitate; aceste criterii delimitează între constructe postmoderniste valoroase și/sau interesante, remarcă Brian McHale în *Ficțiunea postmodernistă*, Iași, „Polirom”, 2009.

⁸Carmen Mușat, *op. cit.*, pp. 303-304.

ideologică a literaturii, după încheierea oficială a epocii totalitare, ea ar trebui înțeleasă mai degrabă ca o rarefiere a densității românești într-un moment de schimbare de paradigmă estetică, și nu neapărat o stagnare ce amintește de începutul perioadei interbelice, când recuperarea estetică a trebuit să opereze mai întâi la nivel teoretic. De altfel, ultimele două decenii demonstrează revitalizarea treptată a romanului, prin titluri deloc neglijabile, în a căror „pădure narativă” comentatorii au făcut lungi plimbări⁹.

Formulele narative propuse de romancierii perioadei în discuție (Mircea Horia Simionescu, Gheorghe Crăciun, Adrian Oțoiu, Daniel Vighi, Ștefan Agopian, *last, but not least* Mircea Cărtărescu, dacă ar fi să amintim doar câteva dintre nume) demonstrează că, departe de a fi intrat în criză sau de a stagna, romanul rămâne o provocare a cărui miză estetică depășește orice prejudecăți. Un anumit eclectism, intrinsec postmodernismului, face insuficiente eventuale criterii de clasificare a acestora. Unitatea genului este susținută, paradoxal, tocmai de această varietate, care împărtășește liniile comune ale viziunii postmoderne asupra literaturii și asupra literarității. Aceasta vede în discurs anularea ideii de structură centrată și impunerea principiului ludic, de joc liber, în termenii lui Jacques Derrida. De aici, multiplicarea liberă și imprevizibilă a planurilor narative/temporale, precum și relația de permanentă dialogare între autor și lector. Conceptul clasic de *operă* devine oțios, acum *opera* înseamnă *scriitură*, prin urmare *text*, concept pluralist, după observația lui Roland Barthes. *Opera*, chiar prin sensul termenului, implică unitate, pe când *textul* corespunde mai curând unei viziuni fragmentare, discontinuă, specifică postmodernismului, ieșind, după cum notează Frederic Jameson, de sub tutela oricărei interpretări, fie ea cât de liberală, și rezistând, în felul acesta, oricărui sens prestabilit. Un astfel de construct poate crea impresia de „bricolaj”, de artefact în care coeziunea este subminată chiar de artizanul său, care se apropie și se îndepărtează continuu, fără nicio regulă care ar putea ordona și delimita planurile narative, de un „centru” care nici măcar nu există: *Zodia scafandruului* oferă puține „chei” de lectură, astfel încât autorul poate înșela vigilența unui lector neatent prin impresia a două texte diferite pe care le intersectează aleatoriu, o poveste și câteva pagini din jurnalul personal al autorului. Pe de altă parte, dacă *opera* are un caracter finit, închis, *textul* trebuie privit doar ca un fragment dintr-un text general, practic infinit (metafora borgesiană a bibliotecii universale), și de aici importanța acordată intertextualității. Textul postmodernist se află într-un continuu dialog (reverențios ori, cel mai adesea, ironic) cu alte texte anterioare sau cu el însuși: într-un roman ca *Zodia scafandruului* revin „la suprafață” personaje din romane anterioare (Zare Popescu, din *Zmeura de câmpie*, „bunicul Marcu”, în persoana lui „boier Matei”, a se înțelege Mateiu I. Caragiale, din *Tratament fabulatoriu*), iar în totalitatea sa, textul propune contrapunctic un „dialog” între cele două destine, al Autorului și al lui Diogene Sava.

Întrucât literatura postmodernistă, mai cu seamă cea publicată la noi după 1990, nu-și mai propune să reflecte *Realitatea* pentru a conduce în final la *Adevăr*

9 Se pot aminti, printre alții, Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura „Humanitas”, 1999, Ion Bogdan Lefter, *Scurtă istorie a romanului românesc*, Editura „Paralela 45”, Pitești, 2001, Simona Sora, *Regăsirea intimității*, București, Editura „Cartea Românească”, 2008, Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, București, Editura „Cartea Românească”, 2008 ș.a.

(care, din perspectiva postmodernității, nu mai există), textul nu mai indică o reprezentare obiectivă, ci devine autoreferențial și autotelic, denudându-și propriile mecanisme, inclusiv procesul de creație. După Brian McHale, literatura postmodernistă se caracterizează prin autoreflexivitate, ficțiunea luând naștere chiar sub ochii cititorului. Prin interesul pentru crearea unor lumi autonome, postmodernismul realizează trecerea de la epistemologie la ontologie. Ficțiunea postmodernistă interoghează lumea într-o manieră postcognitivă: „Ce fel de lume este aceasta? Ce e de făcut în ea? Care dintre eurile mele să o facă?”, la acestea adăugându-se alte întrebări, referitoare la ontologia textului literar sau a lumii pe care o proiectează: „Ce este o lume? Ce fel de lumi există, cum sunt constituite și cum diferă între ele? Ce se întâmplă când tipuri diferite de lumi sunt puse să se confrunte sau când hotarele dintre lumi sunt încălcate? Care este modalitatea de existență a unui text și care este modalitatea de existență a lumii (sau a lumilor) pe care o/le proiectează? Cum este structurată o lume imaginată? Ș.a.m.d.”¹⁰

Distincția tradițională între lumea reală și cea a ficțiunii este astfel pusă *sous rature*, în sensul propus de Jacques Derrida, iar corpusul narativ capătă consistență prin conjugarea celor trei coordonate: *intentio auctoris*, *intentio operis* și *intentio lectoris*, a căror interdependență determină o dublă existență a operei: autonomă, dar depinzând concomitent de actele constitutive din conștiința cititorului, prin urmare existența operei literare este heteronomă. Citându-l în eseu său consacrat ficțiunii postmoderniste pe Roman Ingarden, Brian McHale evidențiază polifonia operei literare¹¹, care presupune o arhitectură stratificată, unde fiecare strat are un alt statut ontologic.

Straturile din arhitectura romanului *Zodia scafandrului* delimitează epoci și destine aparent diferite, pe care autorul le relaționează prin metafora care dă titlul cărții. Profunzimea, adâncurile, zona întunecată determină un topos al literaturii nedelciene către care converg, *avant la lettre*, și scrierile sale anterioare. Fie că este vorba despre un strat al Autorului, cu semnele neiertătoare ale insidioasei boli și cu tribulațiile sociale și profesionale, sau despre stratul care urmărește cu lucidă ironie destinul lui Diogene Sava, cariera sa politică și aventurile sale sentimentale, ori că este vorba despre stratul memoriei, care evocă evenimente dinaintea și de după cel de-al doilea Război Mondial, sau, nu în ultimul rând, de stratul metatextual, numitorul lor comun este toposul *profunzimii*, cu implicitele valențe semantice și simbolice ale acesteia. Scriitorul oferă o simbolistică mult mai largă, cu *target* existențial, demonstrând dominantă ontologică a literaturii postmoderne. Straturile textuale dialoghează: monitorizarea discretă a bolii (cu care, de altfel, autorul se luptă vreme de 10 ani) este pusă în legătură nu numai cu scrisul, dar și cu rezistența la grotescul regimului comunist al anilor '80. Iar scrisul, dincolo de estetic, îi oferă Autorului-personaj o soluție etică și chiar soteriologică: salvarea din social și din boală. În esență, acesta este „codul” romanului: *asumarea literaturii și a vieții ca salvare*. Aici stă *profunzimea*, ca o dimensiune fundamentală a prozei nedelciene (în general, microrealistă, voit redusă la indiciile suprafeței și ale jocurilor complicate de planuri și perspective, adică la inginerii textuale, după formula prozatorului).

¹⁰Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, Iași, „Polirom”, 2009, pp. 29-30.

¹¹*Ibidem*, p. 59.

Devenind supratemă, toposul profunzimii asigură incipitul romanului, într-un prim capitol a cărui transcriere integrală este necesară nu atât pentru exemplificarea exercițiului stilistic, cât mai ales pentru delimitarea simbolisticii propuse de autor:

„Închide ușa. Traversează holul. Pătrunde în liftul fără lumină. Bâjbăie după butonul parterului. O smucitură brutală. Coborârea în întuneric induce spaima.

Acesta este un roman de profunzime.

Cel puțin partea aceasta, destul de voluminoasă, este scrisă sub o mare presiune, este scrisă sub ape. Desigur, atunci când veți citi, dumneavoastră veți fi în aer, la suprafață adică. Din acest motiv, între noi sunt posibile neînțelegeri, distorsiuni, efecte de refracție, carențe grave de comunicare.

Comoditatea v-ar putea determina să abandonați o astfel de lectură.

Eu, însă, mereu convins că la capătul celălalt al saulei se află un om, continui să scriu. Măcar din curiozitate, acel om ipotetic este capabil să mă salveze.”¹²

Permanent în roman, *profunzimea* atrage trimiterea la opusul ei, *suprafața* (de altfel, al doilea capitol continuă „povestea” cu care începe romanul: „El ieși la ora 5. Acesta este, după cum se vede, un roman de suprafață”¹³), distingând astfel între cele două lumi ficționale. Suprafața este a colii de hârtie care urmează să „oglindească” o poveste, într-o transpunere abisală a poveștii principale, cea a Autorului. În această poveste, autorul scrie „sub ape”, adică sub o mare presiune. Ca mărime fizică, presiunea se definește în funcție de raportul dintre forțele care acționează asupra unei suprafețe; se pot lua în discuție și alte aspecte ale noțiunii, ca presiunea atmosferică, sau presiunea osmotică, după cum jocul sensurilor poate trimite la fel de bine la presiunea socialului, a politicului sau a propriei existențe. Povestea aduce ficțiunea în plină realitate, iar autenticitatea ca metodă de lucru reamintește caracteristicile literaturii optzeciste:

„Authentes – acesta este termenul care în greaca veche îl desemna pe autor [...] autorul garantează autenticitatea spuselor sale cu propria persoană socială. Sau, cel puțin așa ar trebui să se întâmple, autenticitatea să fie un efect al existenței, reflexul scris al unei totale angajări în trăire, în gândire, în cultură, în politică”, afirmă Gheorghe Crăciun în legătură cu autenticitatea textuală a anilor '80, pe care scriitorii formați atunci o păstrează ca marcă stilistică.¹⁴ Diferită însă de metoda de lucru a moderniștilor interbelici, a lui Camil Petrescu în special, autenticitatea literaturii postmoderniste este mai aproape de „tehnica realului”, a lui Mircea Eliade. Ea trebuie văzută mai degrabă ca o fluidizare a unor granițe anterior impuse, între limbaje, zone culturale, genuri, „expandând cotidianul și aplecându-se spre «feliile de viață» ignorate până atunci, din motive prescriptiv-ideologice”¹⁵. Literatura perioadei posttotalitare se îndreaptă frecvent asupra „epocii de aur”, iar tabuurile

¹²Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrului*, București, Editura „Compania”, 2000, p.5.

¹³*Ibidem*, p.5.

¹⁴Gheorghe Crăciun, *Autenticitatea ca metodă de lucru*, în Gheorghe Crăciun (coord.), *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 1999, pp. 267-272.

¹⁵Simona Sora, *op. cit.*, p. 208.

acesteia sunt deja locuri comune ale scriitorilor de oriunde. Simbolic, *presiunea*, ca semn distinctiv al epocii absurde, este prezentă și în literatura nedelciană publicată înainte de 1990. Diferite forme cu impact politic și social ale presiunii apar în volumul de debut (claustrofobia, în proza cu același titlu), ca și în textele ulterioare (forțarea delațiunii prin manipularea informației, în *Efectul de ecou controlat*, sau conflictul interior cu instinctul proprietății, în *Amendament la instinctul proprietății*). Aria se poate extinde și asupra temei utopice (în *Tratament fabulatoriu*, unde protagonistul se întreabă în ce măsură capriciile presiunii atmosferice provoacă efecte capitale asupra vieții). Sub presiune, eroii lui Mircea Nedelciu caută explicația perisabilității și a imprevizibilității pe care le arată viața în meteorologie (*Tratament fabulatoriu*), arheologie (*Zmeura de câmpie*) sau în cercetarea astrelor (*Zodia scafandrului*).

Noul semn zodiacal se pare că influențează destinele tuturor: al celor care nu-și pot ridica pachetele primite din străinătate, al celor care înfruntă cenzura opacă la valori estetice, în inutile negocieri cu cerberi ai sistemului numiți Dulea, al celor care intră „în câmpul muncii”, ca și al celor a căror fiecare mișcare este știută. Uneori, influența astrală este nefastă: „Azi e prima dată când am simțit o ură profundă, nu disperată, mai degrabă calmă, puternică și deloc provizorie [...] Până azi am tot încercat să nu am o astfel de ură, deși mi s-au mai întâmplat tot felul de nedreptăți care nu puteau fi imputate unei persoane anume, ci sistemului în ansamblu. M-am ferit de ură considerând-o o energie nouă, greu controlabilă, o rană pe suflet care lasă urme și nu se cicatrizează nici după răzbunare. Sunt convins în continuare că soluția cea mai bună este tot asta: ca să fii tare, nu lua în seamă niciuna dintre aceste nedreptăți, ia-le în glumă! [...] ajută-te cu umorul, încearcă să te menții sub propriul control”¹⁶, comentează Autorul umilința de la oficiul poștal care îi refuză predarea coletului venit din străinătate. Ironia este așadar reflexul de apărare al individului, și ea poate fi observată atât la nivelul de suprafață, povestea, cât și la nivelul de profunzime, definind maniera în care artistul răspunde lumii în care și despre care scrie. Ironia traduce depășirea inocenței, și în deconstruirea a ceea ce pentru cititor înseamnă deja trecut ea intră în grila acestuia de lectură: „Trecutul ne condiționează, ne apasă umerii, ne șantajează [...] Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizitat: cu ironie, fără candoare”, consideră Umberto Eco.¹⁷ Întrucât memoria este o temă esențială și în acest roman, ca în întreaga literatură de evocare și de reconstituire a trecutului, trecerea de la ficțiune la non-ficțiune se realizează cu ușurință. Jurnalul autorului, datat februarie '88, reface cu exactitate factuală atmosfera anului când se naște romanul. Rigoarea, simțul detaliului și autenticitatea specifice stilului diaristic susțin miza documentară a cărții: secvențe din lumea literară, munca autorului la Biblioteca Cartea Românească, aparatul de cenzură al Consiliului Culturii și Educației Socialiste și refuzul acestuia de a aproba publicarea romanului *Femeia în roșu*, precum și scene de viață cotidiană din comunismul aflat în faza finală; dincolo de

¹⁶Mircea Nedelciu, *op. cit.*, pp. 14-15.

¹⁷Umberto Eco, „Marginalii și glose la *Numele trandafirului*”, în *Secolul 20*, nr. 8-9-10, 1983, citat de Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Editura „Humanitas”, 1999, p. 80.

hotare, ochiul atent observă și atmosfera din Polonia de după declanșarea grevelor de la Gdansk din 1980 și de după fondarea Solidarnosc.

Cea mai întinsă parte a romanului, ficțională, susține de asemenea miza documentară a cărții prin reconstituirea atmosferei de câmpie, a satului din Bărăgan de dinainte și de după instalarea comunismului, cu boierii de odinioară (Mateiu Caragiale, negociind cu administratorul moșiei cu un pragmatism amuzant), apoi cu țărani care se ascund în pădure pentru a nu le fi confiscate pământurile prin colectivizare (tatăl lui Diogene). Sunt „pagini de mare proză, în care Nedelciu explorează trecutul cu instrumente multiple și sofisticate, de la cele ale prozatorului (personaje, dialoguri, descrieri, situații) și până la speculația politologică și de filosofie a istoriei”¹⁸.

Ironia îi servește autorului și în caricaturizarea instituțiilor „științifice” ale statului totalitar, între care MII, uzina de mistificare a istoriei, variantă românească a modelului orwellian din 1984, este o emblemă a imposturii intelectuale. În consecință, teoria „spațio-timpului”, în care protagonistul arată că Zamolxe, oaspete în vechime al lui Pitagora, stabilește expresia spațială a timpului prin relația dintre dreptele perpendiculare, palid reflectată ulterior în celebra teoremă, entuziasmează Secția 0:

„Într-o perioadă în care nebuniile istorice ale unui regim își caută legitimități științifice în «cei 2050 de ani de statalitate neîntreruptă», când interpretările calendarului dacic ocupă mințile mai tuturor fermaticilor și Napoleonilor din ospicii, și când protocronismul autohton este obiectul de studiu al secției principale din MII, să lansezi o teorie care ar permite să-l declari pe strămoșul Zamolxis precursorul lui Einstein e o acțiune cu multe șanse de succes. Ea arată însă și cinismul autorului, pe care doar întâmplarea l-a botezat Diogene. De la Zamolxis la Genghis-Han, una dintre primele lucrări ale lui Mircea Eliade publicate în România după acceptarea lui tacită de către regim, se vinde, de altfel, în zeci de mii de exemplare. O cumpără măcelarii și coafezele, inginerii de drumuri și poduri, doctorii de bătăături și avocații de cauze pierdute și multe alte categorii de cetățeni. Mai nimeni nu o deschide însă. Este cumpărată pentru a fi făcută cadou dentistului, în locul tradiționalului pachet de țigări Kent. Poate că o citesc, totuși, profesorii de țară și unii liceeni. Nimeni nu înțelege nimic, dar autorul e român și a făcut carieră în America, e o autoritate în materia lui, istoria religiilor, iar religia, acest «opiu» de ieri, este astăzi semiautorizată, ca prin astfel de erezii să fie adusă în situația de a sprijini regimul prin excitarea coardei naționaliste”¹⁹.

Ca semn indubitabil al Sinelui, ironia salvează individul de absurdul lumii și îl ajută să tolereze „neajunsul de a se fi născut”, în termenii lui Cioran. Asemenea lui Sisif, forma lui de revoltă împotriva absurdului devine un *statu-quo* acceptat în mod tacit. Existența se fragmentează astfel în secvențe care conturează lumi: absurdul

¹⁸Ion Bogdan Lefter, *Scurtă istorie a romanului românesc*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2001, p. 201.

¹⁹Mircea Nedelciu, *op. cit.*, pp. 114-115.

lunii reale, spațiul limitat, se pulverizează în lumea ficțională, spațiul continuu.²⁰ Nimic însă din noblețea lui Sisif, așa cum este acesta văzut de Camus, pentru că, sub presiunea regimului (asupra ideii de presiune Mircea Nedelciu revine, ca laitmotiv, și în alte opere), conștiința devine vulnerabilă, omul pierde intimitatea regăsirii Sinelui, a orgoliului sau a eroismului de a trăi pur și simplu.²¹ Distopia totalitară îl îndeamnă să privească înapoi – în trecut, în cazul lui Diogene, care va regăsi „cărarea pierdută”, sau în Sine, în cazul Autorului. Paralelismul celor două destine are ca replică paralelismul a două epoci istorice: anii interbelici, în satul din Bărăgan, al familiei lui Diogene, și anii puterii comuniste, ai maturității personajului și, totodată, ai Autorului, într-o *mise en abîme* care determină structura contrapunctică a discursului. Pentru acesta din urmă, „gâlceava înțeleptului cu lumea” e inutilă și plină de amărăciune: romanul său în trei autori, *Femeia în roșu*, „nu interesează, chiar dacă e foarte bine scris”, după calificativul mai-marilor zilei²², care îl interoghează insinuant în legătură cu înscrierea în partid de fiecare dată când vine vorba despre cariera sa:

„Așa că, după ce am pierdut douăzeci de ani din viață pe motive cel puțin nesperioase, acum, când am 40 de ani și doi copii de hrănit cu două mii două sute de lei, mă trezesc că tot ei pun condiții: hai, fă-te membru de partid ca să te putem trage la răspundere pentru ce scrii și pentru ce nu scrii, să-ți dăm sarcini și să te amenințăm cu votul de blam și cu excluderea. Știi doar că să fii exclus din partid e mult mai grav decât să nu fi fost membru niciodată.[...] În fond, rezultă, dacă nu te faci membru, nu te mai mira că ești tratat ca un infractor de drept comun. Mă rog, pentru un prozator adevărat e mai interesantă condiția de infractor decât aceea de funcționar al Puterii, plin de obligații obscure și lipsit de orice putere”.²³

La polul opus, „giudețul sufletului cu trupul” părăsește registrul ironic din „gâlceava înțeleptului cu lumea”. *Zodia scafandrului* este și un roman despre propria zămislire, iar capitolul 22 conferă operei dimensiunea metatextuală. Retrospectiv,

²⁰Irina Mavrodin (*Spațiul continuu*, București, Editura „Univers”, 1972) urmărește, în eseu despre opera lui Albert Camus, viziunea despre existență a scriitorului francez, care refuză ideea oricărei transcendențe, a oricărei speranțe de ordin religios sau situată în perspectivă istorică. În *Vara la Alger*, Camus notează: *Din cutia Pandorei, în care colcăiau toate relele umanității, grecii au scos abia la urmă speranța, socotind-o răul cel mai îngrozitor. Nu cunosc simbol mai emoționant. Căci speranța, spre deosebire de ceea ce se crede, e tot una cu resemnarea. Și a trăi înseamnă a nu te resemna.* În felul acesta, alături de atitudinea de asumare a absurdului existențial, Camus postulează revolta. Conștiința umană, care aspiră la ordine și unitate, refuză atât moartea, cât și absurdul, gest ce nu înseamnă renunțare (temă reluată de scriitor în *Mitul lui Sisif*), ci sfidare și revoltă, atribute ale demnității (p. 106).

²¹Refuzul absurdului existențial este un gest de sfidare și revoltă, un gest orgolios și eroic al omului încununat în toată demnitatea sa, gestul lui Sisif care continuă la nesfârșit să-și ducă piatra pe vârful muntelui, trăindu-și cu exaltare fericirea de a-și putea privi în față și asuma destinul tragic. Este «certitudinea unui destin copleșitor, dar fără resemnarea care ar trebui să o însoțească», așadar trebuie să ni-l închipuim pe Sisif fericit (Albert Camus, *Mitul lui Sisif*), pentru că, având revelația absurdului său existențial, el s-a descoperit nevinovat. Asumându-și acest destin absurd, Sisif devine simbolul victoriei asupra propriului destin, depășindu-și condiția (Irina Mavrodin, *op. cit.*, pp. 106-107).

²²Mircea Nedelciu, *op. cit.*, p. 79.

²³*Ibidem*, pp. 82-84.

Autorul recunoaște că „din apele tulburi ale SF-ului (*Primul exil la cronoscop*, în *Și ieri va fi o zi*, 1989) se ițea «scafandrul»”.²⁴ În scrierea unei cărți, mărturisește Autorul, „lucrurile vin cumva de la sine”. Conexiunile cu sfera acvatică nu par întâmplătoare: „Precum apele unui fluviu în preajma cascadei, faptele banale ale existenței tale se precipită în astfel de zile”²⁵. Povestea nașterii cărții curge armonios, mai întâi cartea scafandrului *Scarlat*, apoi fișele, apoi discuția cu *Scarlat*, care se asigură că ideile sale nu-i vor fi furate ca să apară în noua carte („autodidacții au mereu obsesia plagiatului”, observă Autorul), apoi primele rânduri ale „romanului de profunzime”:

„E evident că gândul ascuns care transpare sau nu transpare în aceste prime rânduri este «coborârea în adâncuri», acțiunea scafandrului care se îndreaptă spre o bază subacvatică, întunericul, frigul, spaima mea față de necunoscutul profunzimii în care m-am decis să cobor»”²⁶.

Febra, „gâlcile” inflamate, revolta trupului, insidioasă, impun un ritm existențial ingrat, care îl duc la concluzia că între roman și boală este o legătură directă²⁷. Vara, la Valea Vinului, febra trupului se suprapune febrei scrisului: „Fac focul cu lemne în sobă și încep să nu mai știu dacă transpir din cauza bolii, a romanului sau a căldurii de la foc”²⁸. Dacă scrierea unui roman este o parte a existenței Autorului, scrierea *Zodiei* este parte a existenței sale crepusculare, a coborârii sale în adâncurile Sinelui:

„Corpul meu liber, mediteranean chiar prin ideea de corp sănătos și armonios, percepe această aventură în adâncuri la care-l silește barbian spiritul ca o incursiune într-un ținut mult mai rece. Pe scurt, mintea imaginează lumea scafandrului și, instinctiv, visceral, corpul o refuză. Ar avea și de ce, pentru că, de fapt, în spatele construcției subacvatice de tip Cousteau, mintea mea criptează adversitățile (răceala, gerul) întregii lumi în care trăiesc, frigul acesta simbolic al societății comuniste din România anului 1989, iar corpul refuză în mod natural o astfel de exilare în «Nord»”²⁹.

Semnul particular al lumii în care trăiește atât Autorul, cât și autorul – presiunea – „cea care te împinge spre adâncuri sau din adâncuri spre suprafață”³⁰ primește, așadar, în replică, presiunea altor vremuri asupra altor oameni, în profunzimea istoriei. Romanul dezvăluie un alter-ego al Autorului³¹, a cărui existență oferă de asemenea semnele particulare ale unui destin: personajul Diogene

²⁴*Ibidem*, p.131.

²⁵*Ibidem*, p. 132.

²⁶*Ibidem*, p. 134.

²⁷Ioana Geacă observă că romanul este o parabolă frumoasă a creatorului devorat de propria operă, a fabulosului investit în real, o literaturizare a propriei neputințe (*Dictatura auctorială. Eseu despre proza experimentală a lui Mircea Nedelciu*, Editura „Fundatia Culturală Libra”, București, 2008, p. 111).

²⁸*Ibidem*, p. 135.

²⁹*Ibidem*, pp. 135-136.

³⁰*Ibidem*, p. 67.

³¹Brian McHale vorbește despre „identitatea transmندانă” a personajelor din literatura postmodernismului în *op. cit.*, p. 41.

se naște în ziua în care, inexplicabil, peste sat cade o furtună ca de miez de vară, iar nașterea sa se pare că atrage din partea celor în mijlocul cărora apare atitudini stranii (o aventură aproape incestuoasă, urmată de o dispariție de 25 de ani a fratelui mai mare al lui Dio, revenit ca...securist). Tatăl eroului observă, nu întâmplător, că noul-născutul e „altfel”, adică „normal” într-o lume care începuse deja să arate toate semnele anormalității – o lume care, trăind propria prăbușire, concurează până la confuzie cu dublul ei, într-un joc contrapunctic în care ficțiunea și realitatea se reflectă una în cealaltă. Și în lumea din roman, și în lumea romancierului, omul este un „scafandru”, trăind mereu sub zodia apăsătoare a presiunii, oscilând permanent între „suprafață” și „profunzime”, între EU și SINE.

Notă: Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul *Provocările cunoașterii și dezvoltare prin cercetare doctorală PRO-DOCT*, Contract nr. POSDRU/88/1.5/S/52946”, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

Bibliografie

- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, București, Editura „Humanitas”, 1999.
- Crăciun, Gheorghe, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 1999.
- Crăciun, Gheorghe, *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu*, Cluj-Napoca, Editura „Grinta”, 2003.
- Geacăr, Ioana, *Dictatura auctorială. Eseu despre proza experimentală a lui Mircea Nedelciu*, București, Editura „Fundația Culturală Libra”, 2008.
- Lefter, Ion Bogdan, *Scurtă istorie a romanului românesc*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2001.
- Lefter, Ion Bogdan, *Despre identitate. Temele postmodernității*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2004.
- Mavrodin, Irina, *Spațiul continuu*, București, Editura „Univers”, 1972.
- McHale, Brian, *Ficțiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Iași, „Polirom”, 2009.
- Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, București, Editura „Cartea Românească”, 2008.
- Nedelciu, Mircea, *Aventuri într-o curte interioară*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 1999.
- Nedelciu, Mircea, *Tratament fabulatoriu*, București, Editura „Compania”, 2006.
- Nedelciu, Mircea, *Zodia scafandrilor*, București, Editura „Compania”, 2000.
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, I, București, Editura „Cartea Românească”, 2010.
- Sora, Simona, *Regăsirea intimității*, București, Editura „Cartea Românească”, 2008.

Dimensiuni ale temporalității în nuvela fantastică eliadescă

Abstract

Time is one of the most basic categories of human experience. Doubts have been cast as to the validity of considering time a constituent of the physical world, but individuals and societies continue to experience time and regulate their lives by it. The fantastic short stories of Mircea Eliade show that there are some possibilities of escaping chronological time. Non-linear principles of ordering – flash-forwards, flashbacks, omissions etc., for which Genette has re-coined rhetoric terms such as analepsis, prolepsis, ellipsis – are hence described as discursive techniques that result in a digression from what one assumes to be the ‘natural’.

Key-words: time, temporality, anamnesis, prolepsis, digression.

Categoria literară a timpului în proza fantastică acționează precum un punct de întâlnire și suprapunere a sensurilor acesteia, ca o coloană vertebrală pe care se articulează majoritatea direcțiilor tematice ale genului. Există mai multe niveluri la care timpul poate fi analizat în ceea ce privește rolul său în nuvela fantastică.

În primul rând, vom avea în vedere legătura intrinsecă existentă între temporalitate și narație. De fapt ce poate reprezenta actul narativ în sine decât o încercare de îmblânzire a „Monstrului Timp”, după expresia criticului francez Jean Fabre?

Nuvela fantastică se circumscrie tipurilor de narațiuni în care timpul existențial dobândește virtuți magice, incantatorii când un personaj, cu apetență pentru povestire, vorbește, la modul figurat, despre importanța ficțiunii și a timpului interior pe care are menirea să îl reconstituie, pentru noi, cititorii, în spațiul narativ. În literatura fantastică, existența acestor personaje stă, de cele mai multe ori, sub semnul anamnezei. În creația lui Eliade, conceptul de anamneză presupune o reactualizare, în diverse planuri ale existenței umane, a timpului primordial, reactualizare periodică și rituală în culturile arhaice, susceptibilă a se realiza spontan sau deliberat, în orice caz teofanic, în culturile moderne. Nuvela *Șanțurile* sugerează simbolic și metaforic, propensiunea către anamneză a unei comunități, în vremuri de cumpănă, al doilea război mondial. Într-un sat aflat sub amenințarea năvălirii trupelor germane și ruse deopotrivă, un mic grup de oameni se încapățânează să caute comoara visată de bătrânul satului. Referirea la acesta produce trimiteri textuale la începuturile culturii române, „comoara” fiind simbolic conexată cu Sarmisegetusa și epoca lui Zamolxe, timp având în contextul nuvelei, funcționalitatea de *illud tempus*. Istoria intervine brutal – mai întâi soldații germani, apoi cei ruși – într-un spațiu devenit emblematic prin simbolismul centrului reprezentat de biserică și face anamneza metaforică imposibilă. Fantasticul nuvelei constă din modalitatea simbolică și metaforică, cu aparență de realitate, de semnificare a unui nivel mitic a cărui anamneză e ratată de istorie.

Experiențele doctotrului Tătaru din *Les trois Grâces* se bazează pe încifrarea

în structura corpului și a vieții a unui sistem de regenerare existent în *illo tempore* și blocat printr-o amnezie, odată cu căderea omului în istorie. Proliferarea celulelor ce ar caracteriza neoplasmul ar fi fost la origine un proces de regenerare a corpului a cărui memorie mitică s-a pierdut. Amnezia fenomenului originar a dus la o proliferare excesivă și anarhică a celulelor, medicul dorind să creeze un ser care să producă un proces de anamneză, de rememorare a instinctului prezent în orice organism.

Anamneza lui Dominic Matei din *Tinerețe fără de tinerețe* este analogă unei iluminări, semnificativ fiind faptul că a fost provocată de un trăsnet, în noaptea de Înviere, ceea ce conferă evenimentului dimensiunea unui *mysterium tremendum*, presupunând moarte inițiatică și resurrecție, prin analogie cu practicile șamanice sau liturghia chistică.

Procesul amnezie-anamneză simbolizează reîntoarcerea la sine, la originile individuale și prin aceasta recunoașterea rădăcinilor celeste ale ființei. Alături de somn, captivitate, beție, ignoranță, dorul originilor, amnezia este o metaforă a morții spirituale. Sufletul care se îndreaptă spre materie, dorind să cunoască plăcerile trupului, își uită identitatea, nu mai știe despre ființa lui eternă. Asemenea lui Nae Ionescu, Eliade consideră amnezia pedeapsa capitală a ființei căzute și incapabilă să-și amintească sensul Căderii. Anamneza echivalează cu descoperirea unui principiu transcendent în interiorul sinelui. În nuvelistica sa, Mircea Eliade evidențiază forța anamnezei de a dezvălui originarul, dar și capacitatea de a conduce la recunoașterea ideilor, înțelese ca adevăruri transpersonale și veșnice. Indiferent de natura universului re-cunoscut (sacru sau profan), indiferent de valorile orizontului re-descoperit (trecut înțeles ca timp originar sau ca „antecedent al prezentului”), anamneza proiectează omul în afara timpului său istoric și înseamnă revalorizare a timpului prin ieșirea din el. Această transcedere a temporalității individuale permite accesul la sensul pe care istoria îl „camuflează”.

În nuvela fantastică eliadescă, timpul reprezintă de multe ori tema fundamentală și principiu de construcție a textului, ceea ce explică și frecvența prezenței simbolurilor și mijloacelor de măsurare a timpului. El devine expresia unei viziuni ontologice aflate în strânsă legătură cu trăirea sufletească a omului, un simbol al existenței sale. Personajele eliadești încearcă să iasă din timp, iar întrebarea care se pune în acest context este de ce și mai ales de unde vine această nemărginită sete de a ieși din timp? Opera teoretică a savantului vine în întâmpinarea acestei interogații existențiale: timpul sacru, mitic, atemporal, recuperabil care se opune celui profan, istoric, ireversibil. Cele două tipuri de timp sunt contradictorii prin esența lor, condiția primă pentru accederea la sacru fiind abolirea timpului profan. Pentru a putea ieși din timpul profan, omul trebuie să urmeze o anumită cale, prestabilită, numită generic *inițiere* „Dacă putem spune că inițierea constituie o dimensiune specifică a existenței umane este înainte de toate pentru că numai inițierea conferă morții o funcție pozitivă: aceea de a pregăti o nouă naștere, pur spirituală, accesul la un mod de a fi nesupus acțiunii devastatoare a Timpului”¹.

În spațiul inițierii, personajul trebuie să se confrunte cu ceea ce Eliade numește *descensus ad inferos*, o coborâre în întunericul propriei ființe, unde este supus anumitor încercări, pe care, dacă le trece cu succes, primește un alt statut

¹Mircea Eliade, *Nașteri mistice*, București, Ed. „Humanitas”, 1995, p. 174.

existențial. Gavrilesco ratează această coborâre pentru că nu a „ghicit țiganca”, nu a descoperit esența dincolo de jocul iluzoriu al aparențelor. El ratează această probă a profunzimii și a lucidității nu doar „la țigănci”, ci și în trecut, când a făcut concesii de ordin moral și material, nerealizând alături de iubita predestinată, Hildegard, arhetipul adamic, unitatea primordială.

Nicolae Balotă a observat că Eliade topește în viziunea sa două modele distincte: primul de factură arhetipală (*descensus ad inferos*), al doilea de factură psihanalitică (*regressus ad uterum*)². Acest *regressus ad uterum*, urmat de o renaștere, este clar sugerat în *La țigănci* și în *Tinerețe fără de tinerețe*: la un moment dat, simțindu-se gol, Gavrilesco se face mic și începe să înainteze de-a bușilea, pipăind cu palmele covorul, iar după accident Dominic Matei începe să vadă, îi cresc dinții și începe să pronunțe cu dificultate cuvinte scurte. Uneori coborârea e doar sugerată de o fereastră așezată „neobișnuit de sus”, ca în labirintul din *La țigănci* sau în clinica în care va muri Orobete, de scăderea treptată a luminii „am început să coborâm, și acum, când s-a întunecat...” îi spune Ashaverus lui Orobete. Gavrilesco pătrunde de la început într-o „penumbră curioasă”, iar în bordei e „semiîntuneric” pentru ca mai târziu să-și dea seama că „a rămas singur și că în odaie s-a făcut aproape întuneric”. Privind „dincolo de paravane”, lui Gavrilesco i se face brusc „teribil de sete” și zărind cana cu apă, o apucă cu ambele mâini și o duce la gură: „bău îndelung, gâfâind, dându-și capul pe spate”. În casa țigăncilor, Gavrilesco cere mereu apă, fiindu-i teribil de sete, așa cum în *Nouăsprezece trandafiri*, Anghel D.Pandele bea și el direct din cană, „ca un animal”, iar Sergiu Andronic, din *Șarpele*, bea „cu sete, lacom, înghițind parcă în somn”. Coroborând texte din tratatele de mitologie ale lui Eliade, Ion Neaș leagă recurența apei de regenerarea thanatică: „această întoarcere la izvor semnifică o regăsire a clipei atemporale care precede cosmogonia”³. Datorită funcției generative și purificatoare, apa sintetizează sensul începutului și al regenerării: „apele simbolizează substanța primordială, din care toate formele se nasc și în care toate se reîntorc, prin regresie”⁴. Acest *regressus ad uterum* trebuie legat de simbolismul apei care regenerează prin disoluție: „imersiunea în apă simbolizează regresiunea în preformal, regenerarea totală, noua naștere, căci o imersiune echivalează cu o disoluție a formelor, cu o reintegrare în modul nediferențiat al preexistenței; iar ieșirea din ape repetă gestul cosmogonic al manifestării formale”⁵. (s.n.– M.C.) În nuvela *Pe strada Mântuleasa*, Iozî nu poate evada din timp și spațiu decât prin întoarcere *ab initio*, scufundându-se în apa unei peșteri, ca simbol al disoluției și renașterii. Apa care vindecă și întineresc apare și în *Les trois Grâces*, Aurelian Tătaru tratându-și pacientele cu un elixir incolor despre care le spune că e luat de la „fântâna tinereții”. În general, întinerirea este un simbol al renașterii, având sensul unei morți urmate de reînviere sau regenerare; „întinerirea miraculoasă presupune întoarcerea la condiția paradisiacă, sau întuirea ieșirii din lumea infernală; reluarea unor gesturi arhetipale, existența ancorată în miezul vieții generale și ignorarea

²Nicolae Balotă, „Labirintul interpretării”, în *Caiete critice*, nr. 1–2, București, Ed. „Viața Românească”, 1988, p. 198.

³Ion Neaș, *Mircea Eliade. Mitul iubirii*, Pitești, „Ed. Paralela 45”, p. 65.

⁴Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, București, Ed. „Humanitas”, 1992, p. 183.

⁵*Ibidem*.

timpului conferă ființei o nouă viață, total diferită de cea de până atunci”⁶. Anisie știe să trăiască în esența naturii, cu percepția evenimentelor cosmice și într-o permanentă revelație: „Și omul ăsta a reușit să se sustragă timpului. Nu numai timpului istoric – căci din acest timp se poate sustrage oricine se hotărăște să trăiască departe de lume, fără ziare și fără radio –, dar și timpului fiziologic. Deși are câțiva ani mai mult ca noi, pare cu zece ani mai tânăr”.

Întinerirea este semnul celor care își pun întrebări sau al celor care găsesc drumul spre paradisul pierdut: elixirul, fulgerul, meditația sau concentrarea deschid calea eliberării totale sau parțiale din corsetul existenței efemere. Dumitru (*O fotografie veche de 14 ani*) declanșează întinerirea Theclei pentru că îi așază imaginea într-un centru, Biserica Mântuirii; trăind cu regretul de a nu o fi cunoscut pe Thecla așa cum o arată fotografia, tânără, el regenerează lumea pentru că are această dorință înrădăcinată în sine. Leana (*În curte la Dionis*) pare neatinsă de trecerea timpului pentru că este deținătoarea unui mesaj etern; Marina (*Incognito la Buchenwald*) întinerește în clipa morții lui Ieronim. Frusinel (*Les trois Grâces*) întinerește timp de șase luni datorită unui elixir, apoi în cealaltă jumătate a anului este bătrână. Viața ei se desfășoară sub reflexul existenței adamice, când omul deținea secretul regenerării periodice și deci al tinereții fără bătrânețe, dar și sub efectele timpului istoric, declanșat după comiterea păcatului original. Dominic Matei din *Tinerețe fără de tinerețe* este lovit de un trăsnet în noaptea de Înviere și devine contemporan cu Învierea lui Christos, transcende durată profană și se plasează într-un prezent etern, cel al Învierii, dar rămâne totodată în istorie, în timpul de după moartea sa: întinerește și dobândește viziunea generală a istoriei, căci se ridică deasupra timpului; revenirea în prezent și istorie reprezintă revenirea la timpul individual, întorcându-se acasă pentru a trăi experiența morții sale. Asemenea lui Făt-Frumos din *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, personajul eliadesc se înalță în eternitate și recade în durată cu toate consecințele sale: îmbătrânire, diminuarea memoriei și moarte. Revenit în orașul natal în anul 1968, își regăsește starea de dinainte de renaștere, din anul 1938, căci pentru prietenii săi nu trecuseră decât câteva luni; întreaga experiență nu durează decât un ciclu: de la Paște până la Crăciun, dar acest lucru nu este valabil decât pentru istoria lui; pentru lumea anului 1968, el îmbătrânește brusc și moare, neștiut de nimeni. Doina Ruști susține că acest mit, al tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte ilustrează modul particular al românilor de a-și manifesta nesupunerea față de timp „Tinerețea veșnică simbolizează refuzul ființei de a intra sub apăsarea istoriei și de a exista între limite; dacă în mentalitățile altor popoare accesul la nemurire este determinat de trecerea unor probe eroice și spirituale, în viziune românească nu există decât o cale: refuzul de a coborî în timpul fragmentar; de aceea prințul nu vrea să se ivească, să prindă ființă în lumea profană, iar cel care nu vrea să se nască pentru a îmbătrâni, respinge evoluția și mersul timpului; nu spre tinerețea ca stare de grație aspiră prințul, ci spre armonia raiului”⁷.

Pornind de la acest mit, Eliade introduce în nuvelele sale simbolul eternității, ocupându-se în special de căile evadării din istorie. Evadarea e parte a esenței umane, condiție a devenirii, idee formulată de Ieronim Thanase în 19

⁶Doina Ruști, „Ieșirea din timpul individual în viziunea lui Mircea Eliade”, în *Viața românească*, București, 2001, iulie-august, nr. 7–8, p.163.

⁷Doina Ruști, „Ieșirea din timpul individual...”, *op. cit.*, p. 163.

trandafiri: „Evadezi doar din timpul și spațiul în care ai trăit până atunci, timp și spațiu, care într-un viitor, din nefericire destul de apropiat, vor echivala cu o existență perfect programată într-o imensă închisoare colectivă. Urmașii noștri, dacă nu vor ști să respecte tehnicile de evadare și să utilizeze libertatea absolută, care ne este dată în însăși structura condiției noastre, de ființe libere deși încarnate, urmașii noștri se vor considera cu adevărat captivi pe viață, într-o temniță fără uși și fără ferestre – și, în cele din urmă, vor muri. Căci omul nu poate supraviețui fără credința într-o libertate posibilă – oricât ar fi ea de limitată- și fără speranța că într-o zi va putea dobândi, sau redobândi, această libertate...”. Toate personajele lui Eliade sunt preocupate de ieșirea din timpul istoric, salvarea ființei de sub *teroarea istoriei* implicând diferite tehnici ale evadării din timpul profan: rătăcirea inițiativă într-un labirint, zborul, suferința eliberatoare, întinerirea etc. În *La țigănci*, Gavrilesco, prizonierul unui univers labirintic, încearcă să găsească drumul cel bun urmărind peretele unui paravan ce pare nesfârșit, iar în momentul în care pătrunde dincolo de acest paravan, sufocat de căldură, se dezbracă; nuditatea înseamnă părăsirea formei și a individualității, condiție pe care Gavrilesco o acceptă greu, cu teamă și apoi cu resemnare. Rătăcește într-o cameră cu vechituri, asemănătoare cu Sambô, dar fără lumina benefică a acesteia, univers de obiecte inutile, fără valoare sugerând perisabilitatea lumii și proiectând câteva ipostaze simbolice ale ratării personajului. Labirintul lui Gavrilesco este inofensiv și amenințător totodată, seamănă cu locurile știute, dar acolo există cineva, ceva, o ființă sau un obiect cu neputință de precizat. Exprimarea „țigăncilor” este ambiguă, dar lasă să se întrevadă faptul că procesul inițierii ar fi fost urmat de o re-naștere. Graba lor exprimată prin sintagma „*trece timpul, trece timpul*”, în opoziție cu replica babei „*iar a stat ceasul*”, se referă de fapt la durata necesară inițierii. Dacă trece acest răstimp, călăuzirea lui Gavrilesco înspre sacru devine imposibilă. Nereușind să facă față probelor, profesorul de pian este condamnat să rătăcească în labirintul bordeiului, ceea ce echivalează cu viața sa frustrată de semnificații profunde. Din perspectiva lui Eliade, ritualurile labirintice au drept scop iluminarea neofitului, care după inițiere trebuie să descopere drumul, fără a se rătăci în teritoriile morții; asemenea vieții, moartea poate fi un labirint pentru cel nepregătit, deși rolul ei principal este cel de poartă spre o nouă viață. Trăirea lui Gavrilesco în universul labirintic seamănă cu o mistuire, cu moartea, dar legăturile sale cu lumea nu au fost definitiv întrerupte: el primește semne ale unei vieți ce continuă fără el, aude „voci și zgomote și scaune trase pe parchet, parcă un întreg grup s-ar fi ridicat de la masă și s-ar fi îndreptat spre el”. De aceea, haosul generează o re-naștere a personajului în același univers în care este prins, dar într-o altă durată temporală, iar transformările pe care timpul le-a operat sunt atât de derutante, încât pentru Gavrilesco înseamnă tot haos, o dereglare a lumii pe care doar el o percepe deoarece doar lumea lui interioară se re-crează într-o altă dimensiune. Gavrilesco, împins de frică, înaintând cu prudență, alergând din instinct, reușește să ajungă într-un coridor *semiluminat*, probabil aproape de poarta celeilalte vieți, și dobândește șansa de *a fi îmbrăcat* din nou, aproape împotriva voinței sale, după cum îi spune baba; pleacă pentru a se putea întoarce și regăsi starea paradiziacă: nunta cu Hildegard. Pentru Eliade, nunta este un simbol de transcendere în moarte, în înțeles mistic, de contopire a individului cu Divinitatea. De aceea, intrarea în pădure înseamnă o acceptare a existenței în afara timpului istoric. Pe Gavrilesco nu-l așteaptă moartea care îl pălmuiește la intrarea în lumea reală, cum se întâmplă cu prințul din *Tinerețe fără bătrânețe* ..., ci are parte de o *nuntă în cer*. În

ordine mitică, timpul petrecut în bordeiul Țigăncilor nu reprezintă moartea propriu-zisă a personajului, ci doar o inițiere, o pregătire trăită în preajma ei; cele trei fete evocă spațiul eternității din basmul *Tinerețe fără bătrânețe...*, iar proba mitică pe care trebuie s-o treacă este identificarea Țigăncii. Ce s-ar fi întâmplat dacă trecea această probă? Ar fi dobândit dreptul la eternitate, s-ar fi eliberat din labirintul morții. I se oferă totuși a doua șansă, deoarece, prin anamneză a reușit să-și amintească momentul sacru al vieții sale, ceea ce echivalează cu un *regressus ad uterum*.

În al doilea rând, în legătură cu problematica timpului, G. Genette distinge un timp al discursului (al povestirii) și un timp al diegezei (al narațiunii), cele două ordini temporale suprapunându-se foarte rar. Cel mai des, între temporalitatea discursului și cea a diegezei există forme de non-concordanță, aceste desincronizări la nivelul ordinii temporale constituind *anacroniile narrative*. Devierile temporale dobândesc în nuvela fantastică atributul de constante, pentru că literatura fantastică în genere nu poate fi gândită în afara dezarticulațiilor temporale. În calitate de indicator textual, ordinea pune în valoare trei tipuri de anacronii: analepsele, care corespund retrospecției, prolepsele, care marchează anticipările narrative și silepsele, anacronii dictate de conexiuni spațiale sau tematice.

Subcategorizarea anacroniilor din literatura tradițională își menține pertinenta și în literatura fantastică, cu particularitățile ce decurg din specificul acesteia. În comparație cu textul tradițional, care cunoaște două modalități de generare a acroniilor: **direct**, situație aproape străină narațiunii fantastice, și **indirect**, prin introducerea unui personaj, obiect, fenomen care generează o întoarcere în timp sau o proiecție în viitor, în nuvela fantastică poate fi identificată și o a treia categorie de acronii, din punctul de vedere al modalităților de generare: anacroniile generate brusc, fără nicio referire la cauzalitate. Cititorul este confruntat brusc cu un univers inedit, cu o altă dimensiune temporală. Perceperea saltului temporal se poate face imediat, prin indici textuali, sau ulterior încheierii anacroniei, ca în nuvela *La Țigănci*, în care eroul constată la revenirea în universul inițial că timpul petrecut în universul fetelor este, ca durată, incomparabil mai redus decât timpul scurs în lumea reală. Trecerea dintre cele două spații s-a făcut fără un avertisment. Anacroniile generate indirect aduc în discuție problema categoriilor de generatori de acronii. O primă clasă o constituie cea a non-umanului care subsumează non-umanul concret și non-umanul abstract. Non-umanului abstract îi aparțin convenții la care se apelează frecvent în literatura non-fantastică: vis, reverie, rememorare. Non-umanul concret are în alcătuire obiecte cu valoare simbolică: fotografii, obiecte de vestimentație, icoane, cărți, etc., care se încarcă de semnificații pe parcursul textului sau care au capacitatea de a genera situații neobișnuite. Clasa umanului cuprinde personaje mimetice în raport cu tipologiile din viața reală, care nu au în text atribute fantastice, dar prin prezența sau acțiunea cărora înlănțuirea temporală se modifică.

În categoria anacroniilor din nuvela fantastică, o clasă aparte o reprezintă pseudolepsele⁸, devieri temporale ce prezintă următoarele proprietăți: dacă există un timp T1, al narațiunii derulate până la declanșarea anacroniei, și un timp T2, al narațiunii ce continuă după încetarea ei, T3, timpul anacroniei, nu este egal ca durată cu diferența T2-T1, iar T2 este diferit ca plasare ontologică de T1; T3 este prolepsă

⁸Ileana-Ruxandra Popescu, *Proza fantastică românească. Structuri narrative și conversaționale*, Pitești, Ed. „Paralela 45”, 2005, p. 54.

în comparație cu T1 și analepsă în raport cu T2; Unitatea de timp în care acest timp de anacronie se desfășoară reprezintă un timp comprimat în raport cu durata reală măsurată în lumea textului.

În nuvela *La țigănci*, Gavrilesco parcurge inițial o serie de întâmplări într-un timp T1. Intrarea în universul țigăncilor reprezintă saltul într-o altă dimensiune temporală, T3. T2 reprezintă dimensiunea temporală cu care personajul intră în contact în momentul încheierii aventurii sale și întoarcerii în spațiul inițial. Lectorul și personajul află acum că absența estimată de Gavrilesco însuși la câteva ore se măsurase în ani în lumea din care plecase. Diferenței T2-T1 exprimată în ani în spațiul și timpul profan îi corespunde o durată comprimată de câteva ore în spațiul fantastic. Dacă ne raportăm la T1, aventura lui Gavrilesco în bordeiul țigăncilor este o prolepsă; luând ca timp de referință T2, evenimentele constituie o analepsă. Anacronia este separată de momentul principal al înlănțuirii evenimentelor printr-o distanță temporală normală, existența celui de-al doilea univers e confirmată de ceilalți călători, iar pătrunderea și părăsirea lui se produc prin modalități din sfera raționalului. Fantasticul e generat de diferența dintre cele două percepții temporale: a lui Gavrilesco, personajul – experimentator, respectiv a personajelor – decodor, cu care intră în interacțiune verbală la întoarcerea sa în planul real.

Referitor la funcțiile anacroniei, se poate identifica rolul principal pe care îl îndeplinește în nuvela fantastică, prin amplitudine, prin conținut evenimenial sau prin elementele care o declanșează, acela de a genera fantasticul. În acest punct, anacronia din nuvela fantastică se desparte fundamental de saltul temporal din secvențele narative non-fantastice, în care deține o funcție secundară, de completare, explicare, anunțare, anticipare. Decupând pasajul anacronic din derularea evenimentială a textului fantastic, obținem fragmente dispartate, nelegate la nivelul textului. În concluzie, anacroniile reprezintă o necesitate în nuvela fantastică, deoarece, afectând coerența textuală marchează primul pas în generarea ezitării lectorului.

Bibliografie

- Balotă, Nicolae, „Labirintul interpretării”, în *Caiete critice*, nr.1–2, București, Ed. „Viața Românească”, 1988.
- Eliade, Mircea, *Nașteri mistice*, București, Ed. „Humanitas”, 1995.
- Eliade, Mircea, *Proza fantastică*, I-V, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991-1992.
- Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, București, Ed. „Humanitas”, 1992.
- Glodeanu, Gheorghe, *Mircea Eliade: poetica fantasticului și morfologia romanului existențial*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1997.
- Glodeanu, Gheorghe, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 2006.
- Neaoș, Ion, *Mircea Eliade. Mitul iubirii*, Pitești, Ed. „Paralela 45”.
- Popescu, Ileana-Ruxandra, *Proza fantastică românească. Structuri narative și conversaționale*, Pitești, Ed. „Paralela 45”, 2005.
- Ruști, Doina, „Ieșirea din timpul individual în viziunea lui Mircea Eliade”, în *Viața românească*, București, 2001, iulie-august, nr. 7–8.
- Ruști, Doina, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, București, Editura „Vreamea”, 2005.

Valențe ale discursului oral în textele lui Marin Preda

Résumé

Le roman *Moromeții* de Marin Preda se révèle pour le lecteur contemporain comme une aventure de la parole, épreuve de l'affirmation de la conscience. La prise de parole des personnages constitue l'indice de la société d'origine. Chef-d'œuvre de la confession, *Moromeții* enregistre les réactions verbales de ses protagonistes impliqués dans des conflits avec les autres. Les personnages sont caractérisés par leur comportement communicationnel, qui va du mutisme jusqu'à l'extériorisation de la parole, qui traduit également un état de conscience.

Mots-clés: Marin Preda, *Moromeții*, roman, communication interpersonnelle, oralité.

Cel mai important scriitor român al secolului trecut își declara repetat, cu diferite prilejuri, afinitatea pentru estetica realistă, în care obiectivitatea reproduce fidel evenimentialul, fără a exclude însă preocuparea pentru decelarea structurii sufletești a personajelor. Preferința pentru scriitura realistă este dictată de aderența la modelele epice ale lui Tolstoi și Dostoievski. Similaritatea cu opera celui de-al doilea se regăsește în preferința pentru înregistrarea stărilor abisale, mortificante.

Observarea panoramică a societății umane presupune revelarea indiciilor pe care le oferă comunicarea interpersonală, autorul fiind atent, asemenea lui Creangă, la spectacolul expresiei verbale neaoșe. Scriind *Moromeții*, capodoperă a mărturisirii, autorul prezintă reacțiile verbale ale eroilor săi, provocate de conflictele cu ceilalți. Construite după același tipic, personajele prediste trec de la muțenie la manifestarea verbală, de la interiorizare la oralitate încet, după traversarea crizei provocate de neomenia celorlalți și ca răspuns totodată al unei maturizări psihice tardive. Exemplele sunt recognoscibile în toată opera: *Moromeții*, tatăl și fiul mezin, Constanța Sterian, Mimi Arvanitache, Călin Surupaceanu.

Despre aventura cuvântului, văzut ca probă a afirmării conștiinței, autorul mărturisește în primele pagini ale textului memorialistic *Viața ca o pradă*:

„Aventura conștiinței mele a început într-o zi de iarnă când o anumită întâmplare m-a făcut să înțeleg deodată că exist. Era multă lume în casă, ființe mari, așezate în cerc pe scaune mici și care se uitau la mine cu priviri de recunoaștere, dar parcă îmi spuneau cu ostilitate, te vedem, ești de-al nostru, dar ce faci? Atunci am auzit o voce: „Lăsați-l în pace! Na, mă, și pe-asta!” Și cel ce rostise aceste cuvinte a luat de undeva de pe sobă o pâine mare și rotundă și mi-a întins-o. Atunci mi-am dat seama că țineam strâns ceva în brațe, tot o pâine, și că asta era cauza privirilor rele îndreptate asupra mea. Pusesem mâna pe pâinea de pe masă care era a tuturor și nu mai vroiam să dau la nimeni din ea. Iar acel om, de care ascultau toți, în loc să mi-o ia cu forța, cum furioși se pare că vroiau ceilalți, făcându-mă să scot răcnete, îmi

mai dăduse una: „Ia-o, mă, și pe-asta!” Parcă m-am trezit dintr-un somn. M-am uitat la toți liniștit și am pus cuminte pâinea din brațe pe masă.”¹

Amintirea din aceste rânduri este pregnantă pentru că revelă conștiința de sine, instituind valorile diferite ale logosului, recunoscutibile în textele autorului: recunoașterea autorității paterne, comuniunea, generozitatea și sublinierea perspectivei detașat-ironice asupra existenței. Dacă dialogul reproduce comedia vieții, monologul accidental al personajelor aflate în situații limită îi devoalează aspectele întunecate. Protagonistul abandonează muțenia când răutatea și ipocrizia celorlalți îi depășesc toleranța. Agitația personajului se transpune într-un monolog similar, devenit expresiv prin exclamațiile injurioase. Ofensat de răutatea unui consătean, Ilie Resteu dă glas indignării, luându-i pe ceilalți drept martori ai tulburării sale². Același sentiment îl inspiră pe Ilie Pațanghel care le povestește celorlalți istoria călătoriei la munte, în tovărășia lui Ion a lui Miai. Voiajul întreprins dintr-un vag scop comercial se dovedește inițiativ pentru Pațanghel pentru că îi revelă caracterul celuilalt. Invidia îi dictează lui Miai, o conduită deviantă pe care Pațanghel o înfierează just în dialogul ulterior cu vecinii săi. Dacă distanțarea temporală reduce intensitatea resentimentului față de fostul prieten, enigma unui asemenea comportament îl evidențiază pe narator prin contrast³. În Moromeții, socotit pe bună dreptate, cel mai bun roman al autorului, aspectul nonverbal prilejuiește observarea relațiilor interumane. Analizată tenace în critica de specialitate, scena repausului duminical și episodul cinei atrag atenția pentru stabilirea raportului de forțe în familie. Maniera în care sunt așezate personajele la masa prezintă, pe lângă impresionantul efect pictural, contrastul dintre dominantă și atitudine submisivă. Conflictul dintre Catrina și fiii cei mari ai lui Moromete se observă în așezarea lor în opoziție, de o parte și de alta a mesei. Tot în opoziție se situează tatal familiei și mezinul, primul, așezat pe pragul celeilalte camere, îi domină cu privirea pe ceilalți, în timp ce Niculaie nu-și găsește locul și reclamă imperios egalitatea. De aici și altercația, alimentată de replicile brutale ale celorlalți. În cele din urmă, Catrina restabilește armonia familială. Episodul inaugurează seria conflictelor dintre membrii familiei și antcipă dramatismul finalului. Contestat în familie, Moromete este apreciat în comunitatea rurală care îi recunoaște inteligența, caracterizată prin percepția originală asupra lumii. Catrina îl consideră sucit, în timp ce Niculaie îl admiră: „Tatăl său avea ciudatul dar de a vedea lucruri care lor le scăpau, pe care ei nu le vedeau”⁴. Prezența individuală în lume se dovedește prin cuvânt și personajul își îndeplinește menirea atâta timp cât este ascultat. El se erijează adesea în povestitor, postură acceptată tacit pentru că are darul de a vedea lucruri pe care ceilalți nu le observă, povestitorul devenind astfel artistul care dezvăluie aspectul criptic al lumii. Povestindu-și peripețiile din călătoria comercială, Moromete atrage admirația celorlalți, după cum devine liderul spiritual al comunității prin felul în care analizează articolele cu strat politic. Moromete reacționează diferit, în funcție de partenerii de dialog. În discuția aprinsă cu Țugurlan pe care-l stimează nealterat pentru inteligență, replicile nimerite anulează

¹ Marin Preda, *Viața ca o pradă*, București, Ed. „Curtea veche”, 2010, p. 27.

² Marin Preda, „În ceață”, în *Întâlnirea din Pământuri*, Ed. „Curtea veche”, 2010, p. 35.

³ Marin Preda, „O adunare liniștită”, în *Întâlnirea din Pământuri*, op. cit., p. 77.

⁴ Marin Preda, *Moromeții*, vol I., Ed. „Curtea veche”, 2010.

agresiunea verbală a celui din urmă, în timp ce dialogul cu detestabilul Bălosu invocă un duel în care oponentii reclamă orgolios poziția de forță⁵. Moromete iese învingător din acest episod, după cum se dovedește superior în secvența cu inflexiuni de comedie bufă a confruntării cu Jupuitu.

Așteptat ca o vedetă în poiana lui Iocan, protagonistul tergiversează îndeplinirea rolului de lector interpret⁶. Își dozează cu efect intervențiile și deturneză înțelesul textului, stârnind totodată ilaritatea celorlalți. Intervențiile secundare, interogative sau dubitative evidențiază, în fapt, partitura lui Moromete. Contextul discuției este democratic prin acceptarea tacită a rolului fiecărui participant, ca într-un dialog de agora. Poiana lui Iocan este mai degrabă un spațiu care eludează problemele cotidiene și mai puțin un cadru de rezolvare a chestiunilor insolubile⁷. Ordinea prestabilită nu exclude agresiunea lumii exterioare, manifestată prin intervenția brutală a lui Țugurlan, al cărui complex social sesizează insulta în atitudinea condescendentă a participanților la adunare. Conflictul este și de data aceasta evitat prin abilitatea diplomatică a lui Moromete, care moderează diferendul. Raționamentul lui Moromete, rostit de data aceasta fără tonul ironic obișnuit pentru că necesitatea frustă exclude jocul spiritului, demonstrează valabilitatea contraofensivei rațiunii împotriva forței brute. Evenimentele ulterioare din roman vor demonstra, din contra, înadecvarea la context a legii morale. Episodul menționat constituie ultima evocare consistentă a existenței edenice, care ignoră avatarurile sociale și o reprezentare de apogeu a personajului omonim. Întoarcerea voluntară la claustrarea tăcerii și povestea de iubire tardivă semnifică împlinirea ontologică a personajului. Același ritm al devenirii îl vor repeta în aventura lor existențială celelalte personaje prediste.

Caracterul scenic al textului literar reprezintă un aspect major atunci când se are în discuție noutatea pe care o aduce un text literar. Impresia de spectacol este mai vie în textul modern, datorită sublinierii virtuților dialogului care efectuează, prin selecția lingvistică operată de personaje, caracterizarea protagoniștilor. Ezitățile, redundanțele, cumulate cu erorile gramaticale sunt tot atâtea modalități de definitivare a portretelor literare. Dialogul reprezintă o sursă de comic. Pe de altă parte, utilizarea excesivă a dialogului, verbiajul personajelor, revelă, în textul modern, lipsa de coerență a comunicării, reflectare a absurdului existențial. În textul lui Preda dialogul este vital pentru înțelegerea mecanicii sufletești a personajelor. Conversațiile amuzante ale personajelor, multe desfășurate ad-hoc, oferă iluzia unui ritm existențial pașnic, netulburat de prevestirile istoriei. În descendența lui Caragiale, al cărui admirator se declară, Marin Preda sesizează aspectul umoristic al limbajului și-i redă savoarea în numeroase pasaje românești. Exemple de astfel de conversații, interesante, mai ales, eufonic, sunt numeroase în operele celor doi creatori. Gabriel Dimisianu nota similitudinea discursivă: „Caragiale în epoca lui, iar Marin Preda în contemporaneitate au fost marii auditivi ai literaturii române, conștiine înregistratoare desăvârșite ale lumii vii”⁸.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Vasile Popovici, „Note la o pragmatică a personajului în *Moromeții*”, în Eugen Simion, *Țimpul n-a mai avut răbdare: Marin Preda*, București, Editura „Cartea Românească”, 1981.

⁸ Gabriel Dimisianu, *Prozatori de azi*, București, Ed. „Cartea Românească”, 1970.

Dezbaterile de ordin politic sau literar ocupă un loc important în scrierile lui Preda. Personajele din romanele de maturitate, în majoritate intelectuali, își desfășoară concepțiile despre evenimential în tirade considerabile. Cele două aspecte ale dialogului, parodic și explicitant, se regăsesc cu prisosință în literatura lui Marin Preda. Expresie vie a gândirii, limbajul conservă iluzia unui mod de viață nealterat și confirmă libertatea celor care, detașați de ingerințele materiale, restabilesc prin cuvânt o realitate istorică imuabilă. Metamorfoza cuvântului rostit este determinată de cauzalitatea socială și incumbă modificarea poziției naratoriale, astfel, în primul roman, vocea dominantă este a protagonistului, lăsat să evolueze sub privirea admirativ-afectivă a naratorului, care vede în eroul său imaginea timpului edenic, în timp ce, în ultimul text, focalizarea subiectivă radiografiază net sufletește personajul, marcat de degringolada epocii. Descoperind pluralitatea cuvântului, autorul subliniază totodată importanța tăcerii, expresie a consonanței dintre suflet și verb. Discursul, rostit cu varii prilejuri, probează existența senină, solară, în timp ce, la antipod, tăcerea semnifică izolarea și retragerea eroului din lume. Oscilarea între cele două extreme, forțată de conjuncturi tragice, reprezintă forma de manifestare comună tuturor personajelor lui Preda.

Bibliografie

- Preda, Marin, *Întâlnirea din pământuri*, București, Ed. „Curtea veche”, 2010.
Preda, Marin, *Moromeții*, vol. 1-2, București, Ed. „Curtea veche”, 2010.
Preda, Marin, *Cel mai iubit dintre pământeni*, București, Ed. „Marin Preda”, 1993.
Preda, Marin, *Viața ca o pradă*, București, Ed. „Curtea veche”, 2010.
Bălu, Ion, *Marin Preda*, București, Ed. „Albatros”, 1976.
Bugariu, Voicu, *Existențe ironice. Personajele lui Marin Preda*, București, „Liternet”, 2007.
Dimisianu, Gabriel, *Prozatori de azi*, București, Ed. „Cartea Românească”, 1970.
Grigor, Andrei, *Marin Preda, incomodul*, Galați, Ed. „Porto-Franco”, 1996.
Grigor, Andrei, *Romanele lui Marin Preda*, Brașov, Ed. „Aula”, 2003.
Leonte, Liviu, *Prozatori contemporani*, vol. I, Iași, „Junimea”, 1984
Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Ed. „Gramar”, 2003, pp. 250-2937.
Mugur, Florin, *Convorbiri cu Marin Preda*, București, Ed. „Albatros”, 1973.
Munteanu, Cornel, *Marin Preda, Fascinația iubirii*, București, Ed. Didactică și pedagogică.
Smeu, Grigore, *Marin Preda, o filosofie a naturii*, București, Ed. „Garamond”
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, București, Ed. „Cartea Românească”, 1978, pp. 398-465.
Simion, Eugen, *Timpul n-a mai avut răbdare: Marin Preda*, București, Editura „Cartea Românească”, 1981.
Ungheanu, Mihai, *Marin Preda, Vocație și aspirație*, Timișoara, Ed. „Amarcord”, 2002.

III. „Noua Alianță” și Logosul cosmic

Universul elegant

„Universul pare să fi fost conceput de un matematician pur.”

(James Jeans)

Résumé

L'objet de notre réflexion est ici la valeur esthétique de la science. Pour en rendre compte, on va mettre en évidence les rapports profondément significatifs qui s'établissent entre la littérature et les arts, d'une part, et les mathématiques et la physique théorique, de l'autre part.

Mots-clés: musique, vibration, corde vibrante, nombre, nombre rationnel, musique des sphères, harmonie (gamme), proportion, symétrie, supersymétrie, supergravitation, la théorie des supercordes, ordre impliqué.

Vechii greci au fost primii care au arătat că știința, pentru a fi percepută ca având o valoare cognitivă, trebuie să îndeplinească și un anumit standard de frumusețe. Nu întâmplător ei au definit *frumosul* prin elemente matematice: *ordine, măsură, proporție, simetrie*. În școala lui Pitagora, au existat patru *mathemata*, adică „obiecte de învățătură sau de studiu”. De aici provin termenii de *matematică* și *matematician*.

Aceste *mathemata* erau următoarele :

- 1) *Aritmetica* sau teoria numerelor abstracte (absolute);
- 2) *Muzica* sau teoria numerelor aplicate;
- 3) *Geometria* sau teoria mărimilor în repaus;
- 4) *Astronomia (Sferica)* sau teoria mărimilor în mișcare.

Prin urmare, muzica era considerată o componentă a matematicii și astfel se explică faptul că prima mare teorie a esteticii din istorie, a fost *teoria matematică a muzicii*, creată de Pitagora și elevii săi.

Muzica (teoria armoniei muzicale) reprezenta un obiect predilect de studiu în școala lui Pitagora, fiind o consecință a principalei teze a acstuia, conform căreia *numărul este principiul tuturor lucrurilor*. Considerăm drept profund semnificativ faptul că cea mai veche lucrare de matematică greacă păstrată în întregime este un tratat de muzică pitagoreică, scris de Architas din Tarent, unul dintre marii matematicieni ai secolului IV î.H. Pitagora a studiat cu atenție un instrument numit *monocord*, format dintr-o singură *coardă vibrantă* și a observat că sunetul (muzical sau vorbit) este rezultatul *vibrației* corpurilor elastice. El a inventat *gama diatonică greacă*, ale cărei sunete (note) au fost numite ulterior: do, re, mi, fa, sol, la și. Pitagora și elevii săi au observat faptul remarcabil că *intervalele muzicale* și *consonanțele* se exprimă prin rapoarte de numere întregi, numite astăzi *numere raționale*. Pe această idee se bazează elaborarea de către pitagorici a teoriei matematice a muzicii.

Într-o conferință celebră, intitulată *Semnificația frumosului în științele*

exacte ale naturii (Academia bavareză de artă, München, 1970), marele fizician german Werner Heisenberg afirmă că „structura matematică, și anume raportul numeric rațional ca izvor al armoniei, a fost cu siguranță una dintre descoperirile cele mai pline de consecințe care s-au realizat în general în istoria umanității”¹. Extrapolând în domeniul astronomiei rezultatele lor matematice (muzicale), pitagoreicii au ajuns la conceptul foarte important de *muzica sferelor*, fiind convinși că *legile muzicii sunt și legile Universului*. Pitagoreicii credeau că prin mișcarea lor în jurul Pământului, considerat imobil, planetele (corpuri sferice, ca și Pământul) produc sunete, fiecare planetă având un sunet propriu; cu cât planeta este mai îndepărtată de Pământ, cu atât mișcarea sa este mai rapidă, iar sunetul ei mai înalt. În greaca veche, cuvintele *armonie* și *gamă* erau sinonime, deci celor șapte planete cunoscute în Grecia antică le corespundeau cele șapte note ale gamei diatonice, cu alte cuvinte *armonia sferelor* (*muzica sferelor*) semnifica gama muzicală pe care o formau planetele².

Una dintre ideile cele mai importante ale viziunii pitagorice despre lume este aceea de *Cosmos*. Cosmosul pitagoreic reprezintă ordinea supremă și armonia unui Univers inteligibil, guvernat de legi raționale, în care totul este exprimat prin numere întregi și rapoarte de numere întregi (numere raționale). Viziunea pitagoreică asupra lumii a fost rezumată de Aristotel (în *Metafizica*) printr-o formulare foarte simplă: *întregul Cer este doar număr și armonie*. Acest Cosmos, expresia proiectului pitagoreic de reconstrucție numerică a lumii, va fi apoi întregit de Anaxagoras din Klazomene (500–428 î.H.) prin introducerea unui nou concept: *Noús* (Inteligența, Rațiunea), care imprimă *ordinea* realului și va deveni pentru totdeauna Cosmosul grecesc, simbolul peren al spiritualității eline.

Puțin mai târziu, Platon va construi modelul geometric din *Timaios*, bazat pe *proporția geometrică*, relația supremă în Univers. Platon a vrut să arate că stabilitatea și frumusețea Universului rezidă tocmai în structura sa geometrică, ceea ce îl face inteligibil (comprehensibil), idee ce va străbate veacurile până în vremea noastră. După Platon, Universul este inteligibil, deoarece este opera de artă a unui Dumnezeu matematician, pe care Platon îl numește *Arhitectul suprem*. Se spune că fiind odată întrebat „Cu ce se ocupă zeii?”, Platon ar fi răspuns: „Cu geometria!”

Relația dintre matematică și frumusețe este abordată și de Aristotel, într-un scurt și semnificativ pasaj din *Metafizica*: „Greșesc acei care afirmă că știința matematicii nu spune nimic despre frumusețe și bunătate... Principalele elemente ale frumuseții sunt ordinea, simetria, o limitare precisă și acestea sunt proprietățile asupra cărora matematica atrage atenția”.

Ceva mai târziu, filosoful neoplatonic Proclus din Atena (410–485) reia și extinde considerațiile lui Aristotel despre frumusețea matematicii. În celebrele sale *Comentarii despre Cartea I a Elementelor lui Euclid*, Proclus ne spune următoarele: „*ordinea* se constată în geneza secundarului și multiplului din ceea ce este primordial și simplu; căci întotdeauna următorul depinde de antecedent și unul are valoarea de principiu, celălalt are valoarea de consecință din cele mai înalte supoziții, *simetria* se observă în concordanța reciprocă a demonstrațiilor... în fine, *determinarea* se observă în ideile invariabile și durabile, căci cunoștințele sale nu

¹Werner Heisenberg, *Pași peste granițe*, București, Editura Politică, Colecția „Idei contemporane”, 1977.

²Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. 3, București, Editura Științifică, 1990.

sunt în continuă schimbare cum se întâmplă cu simplele opinii și cu percepțiile simțurilor, ci ea expune totdeauna aceleași propoziții și este determinată prin forme de existență intelectuală. Dacă frumusețea se sprijină în special pe aceste puncte, iar matematica își capătă profilul său tocmai prin aceasta, atunci este evident că și matematicii i se poate atribui frumosul”³. Să mai remarcăm că termenul de *proporție* intervine decisiv într-o definiție a frumosului, emblematică pentru estetica greacă și consemnată de Stobaios: *frumusețea este proporția în raportarea părților între ele și față de întreg*. Matematica greacă ne oferă un exemplu strălucit de frumusețe prin *Elementele* lui Euclid, o splendidă construcție, logică și armonioasă, ce amintește de armonia templelor de pe Acropole sau pentru a folosi expresia consacrată a lui Wincklemann, opera euclidiană ne duce cu gândul la „nobila simplitate și măreția calmă” a artelor apolinice (artele plastice grecești).

Frumusețea demonstrării teoremelor, pe baza unui sistem axiomatic (alcătuit din definiții, postulate și axiome), în care înlănțuirea logică a teoremelor, fără existența vreunei contradicții între ele, se află într-o relație perfectă cu întregul reprezentat de sistemul axiomatic al geometriei euclidiene și cu toate consecințele sale, respectă cu exactitate definiția lui Stobaios, dar și pe aceea a lui Aristotel, precum și cerințele din *Comentariile* lui Proclus.

Pornind de la aceste premise remarcabile, ce au prezidat începuturile științei, savanții din toate timpurile au acordat o atenție deosebită valorii estetice a științei, având permanent în vedere relația dintre știința lor și legile frumosului. Conceptul pitagoreic de muzica sferelor va avea o mare longevitate în știință și în estetică. Preluat de savanții și teoreticienii Evului Mediu și ai Renașterii, acest concept, devenit *musica mundana* (adică muzică cerească sau cosmică), va exprima o armonie transcendentă, nepercepută de auz, ci doar de intelect și spirit, accesibilă doar matematicienilor. Sunt semnificative în acest sens cuvintele lui Adam din Fulda, ilustru teoretician din secolul al XV-lea: „Muzica cosmică este rezonanța (*resonantia*) corpurilor supracerești, rezultată din muzica sferelor, armonia ei este perfectă. De această muzică se ocupă matematicienii”.

Aflat sub influența decisivă a lui Pitagora și Platon, marele astronom german Johannes Kepler, descoperitorul celor trei faimoase ale mișcării planetelor, va scrie câteva lucrări care îi vor asigura gloria: *Mysterium cosmographicum* (1595), *Astronomia noua* (1609) și *Harmonices mundi* (1619), aceasta din urmă fiind deopotrivă o lucrare de astronomie și de estetică matematică. În prima lucrare, Kepler încearcă să stabilească o relație între proprietățile planetelor și acelea ale poliedrelor regulate, pe care le înscrie și circumscrie, în sfere.

În schema lui Kepler există șase sfere, cărora le corespund șase planete (Saturn, Jupiter, Marte, Pământ, Venus, Mercur), separate în această ordine de poligoanele convexe regulate: cub, tetraedru, dodecaedru, octaedru și icosaedru. Este extrem de interesant faptul că metoda lui Kepler va fi preluată de matematicianul englez Francis Warrain, care va stabili *corespondența dintre poliedrele regulate și toate planetele sistemului solar* (toate cele 9 planete mari, inclusiv micile planete). Warrain a murit în 1940, dar lucrarea sa a fost publicată în 1942 de un prieten al său, sub titlul *Essai sur l'Harmonices Mundi ou Musique du Monde de J. Kepler*, par

³Apud Florica Câmpan, *Povestiri cu proporții și simetrii*, București, Editura „Albatros”, 1985.

Francis Warrin⁴. Kepler a mers mai departe în ceea ce privește relația dintre știință și estetică, ajungând la concluzia că „*geometria este arhetipul frumuseții lumii*”. Proslăvind frumusețea astrală a geometriei, Kepler crede că „geometria, eternă ca însuși Dumnezeu și emanație a spiritului divin, îi va oferi Domnului, pentru a crea lumea, formele sale, astfel ca lumea creată de el să fie cea mai bună și cea mai frumoasă, cea mai asemănătoare cu creatorul său”. Parcă pentru a-l completa pe Kepler, renumitul geometru Farkas Bolyai (tatăl genialului János Bolyai, descoperitor al geometriei neeuclidiene hiperbolice, alături de Gauss și Lobacevski) compară geometria cu „scara lui Iacob, pe care spiritul urcă spre sublimele tărâmurii cerești, unde aripi de flăcări îl vor duce către toate galaxiile, dincolo de sorii incandescenți”. Extazul poetic ce răzbate din aceste cuvinte pare să confirme spusele marelui matematician german Karl Weierstrass: „Este sigur că un matematician care nu este câtuși de puțin poet nu va fi niciodată un matematician complet”. Lucrurile minunate spuse despre geometrie de către Kepler și Farkas Bolyai pot fi extinse la nivelul întregii matematici, după cum crede Werner Heisenberg: „Matematica este imaginea originară a frumuseții lumii”⁵.

Marii fizicieni au înțeles foarte bine relația dintre fizică, matematică și estetică, fapt exprimat elocvent de Paul Adrien Maurice Dirac (un nume important al mecanicii cuantice): „Legile fizicii trebuie să aibă frumusețea și eleganța matematicii”, un adevărat postulat estetic al științei. Această frază, care exprimă simultan frumusețea a două științe (fizica și matematica) a fost înscrisă, cu semnătura autorului ei, pe o tablă aflată în cabinetul de lucru al profesorului Dimitrie Ivanenko, de la Facultatea de Fizică a Universității „Lomonosov” din Moscova. În același cabinet, pe alte table, se mai găsesc, tot cu semnătura autorilor, idei ale altor mari fizicieni ai secolului XX: Niels Bohr (*Contraria non contradictoria sed complementa sunt* – „Laturile contrarii nu sunt contradictorii, ci complementare”, adică o formulare a principiului complementarității al lui Bohr) sau japonezul Hideki Yukawa (*The nature is simple in essence*, deci și legile naturii trebuie să fie simple în esență)⁶. De asemenea, este interesant să menționăm că în amfiteatrul de fizică al Universității din Göttingen este înscris principiul latin *Simplex sigillum veri* („Simplul este sigiliul adevărului”). Dacă facem legătura și cu un alt principiu latin, *Pulchritudo splendor veritatis* („Frumusețea este strălucirea adevărului”), menționat de Heisenberg în *Pași peste granițe*⁷, avem în față minunata relație pe care știința o stabilește între *simplitate*, *frumusețe* și *adevăr*; de fapt, valorile supreme ale științei. Menționăm cu satisfacție faptul că legile și teoriile fizicii respectă cu consecvență condițiile de mai sus.

Fără a recurge la formulele matematice prin care sunt exprimate legile fundamentale ale fizicii, vom spune doar, ca simple exemplificări, că faimoasa lege a doua a dinamicii (formulată de Newton, în 1687) exprimă în mod plener *armonia cosmosului*, iar celebra „ecuație de undă”, stabilită de Euler, în 1759, pătrunde treptat în tot mai multe domenii (dinamica fluidelor, teoria sunetelor, mecanica analitică etc.), dezvăluind astfel unitatea profundă a naturii.

⁴Cf. Florica Câmpian, *Povestiri...*, op. cit.

⁵Werner Heisenberg, *Pași peste granițe*, București, Editura Politică, Colecția „Idei contemporane”, 1977.

⁶*Ibidem*.

⁷*Ibidem*.

O mare celebritate, nealterată de trecerea timpului, însoțește faimoasele ecuații din mecanica analitică, stabilite de Lagrange și Hamilton, a căror simplitate și simetrie sunt o expresie elocventă a frumuseții și adevărului. Ca o încununare a *postulatului estetic*, menționăm ecuația lui Dirac (din mecanica cuantică), o mostră strălucită a criteriului estetic formulat chiar de autorul ei, ecuație considerată de Dirac mai inteligentă decât el însuși. O reală frumusețe de ansamblu, de tot unitar și armonios, prezintă marile teorii științifice, precum mecanica clasică (fundamentată de Galilei și Newton), teoria relativității speciale (la care și-au adus contribuția Lorentz, Poincaré și mai ales Einstein), teoria relativității generale (lansată de Einstein). Pentru aceasta din urmă renumitul fizician german Max Born exprimă o admirație fără rezerve: „Această teorie a fost într-adevăr o realizare a unui singur om. Mă atrăgea ca o operă de artă care te încântă și pe care o admiri de la distanța cuvenită”.

Apropierea dintre știință și artă este o temă des abordată de mulți oameni de știință, dar și de poeții și muzicienii familiarizați cu știința, mai ales cu matematica: Novalis, Edgar Allan Poe, Lautréamont, Maeterlinck, Apollinaire, Paul Valéry, Meyerbeer, Messiaen, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Boulez, Babbitt. Marii savanți (Poincaré, Hadamard, Planck etc.) și marii artiști (Mozart, Lamartine, Paul Valéry etc.) vorbesc în termeni asemănători despre un moment esențial al creației – momentul de *iluminare* – un moment spontan, illogic, neprevăzut, ce apare asemenea „unui fulger în întuneric”. Este interesant că această expresie aparține marelui fizician Max Planck și a fost prilejuită de o descoperire excepțională a sa, *cuanta de energie*, concept fundamental al mecanicii cuantice.

Concepția conform căreia valoarea unei teorii științifice stă adesea în simplitatea și frumusețea ei este împărtășită de savanți de talia lui Einstein, Eddington, De Broglie, Poincaré, Pauli, Dirac, Schrödinger, Heisenberg etc. Acest punct de vedere își găsește o fericită expresie în întrebarea lui De Broglie (pusă în termeni asemănători și de Poincaré): *Cum se poate atunci că frumusețea și eleganța unei teorii este adesea semnul valorii și exactității ei?* Un răspuns elocvent îl găsim în discuția dintre Einstein și Heisenberg, prilejuită de colocviul periodic de fizică, rămas din vremea lui Helmholtz, ce a avut loc în 1926, la Universitatea din Berlin (pe atunci, vârful fizicii din Germania, ilustrată de Planck, Einstein, von Laue și Nernst). Discuția, consemnată de Heisenberg în volumul *Partea și întregul*⁸ scoate în evidență primatul teoriei asupra experienței, deoarece

„doar teoria decide ce putem observa și numai teoria, adică cunoașterea legilor naturii, ne permite să tragem concluzii” (Einstein). De aici putem deduce că „natura ne conduce la forme matematice de mare simplitate și frumusețe – iar prin *forme* înțeleg aici sisteme închise de presupoziii, axiome și alte asemenea... [Eu] folosesc aici un criteriu estetic pentru adevăr, întrucât vorbesc de simplitate și frumusețe. Dar trebuie să recunosc că simplitatea și frumusețea schemei matematice care ne-a fost sugerată aici de natură au pentru mine o mare putere de convingere” (Heisenberg).

⁸Werner Heisenberg, *Partea și întregul* (München, 1969, 1981), București, „Humanitas”, 2008.

Linia estetică pe care se situează fizicienii este decisă, credem, de apropierea lor de muzică. Heisenberg a fost un excepțional pianist (ca și matematicianul Kronecker), Einstein era un virtuoz al viorii, iar Max Planck a oscilat în tinerețe între muzică și fizică. Puțini știu că prima lucrare științifică a lui Planck purta titlul *Pianul bine temperat* (aluzie la *Clavecinul bine temperat* al marelui Johann Sebastian Bach).

Despre Einstein mai putem spune că sensibilitatea și gândirea lui erau pătrunse în întregime de muzică: preluând ideea conținută în scrisoarea lui Leibniz către Goldbach, Einstein a definit muzica drept o „bucurie tainică a sufletului care numără fără să știe”, iar *modelul atomic al lui Bohr* (expresie a genialității în mecanica cuantică) era considerat de Einstein ca fiind „cea mai înaltă muzicalitate în domeniul gândirii”. Tot în termeni muzicali prezintă George Gamow (unul dintre inițiatorii teoriei *Big Bang*-ului), într-o celebră carte consacrată istoriei cuantice⁹, distribuția intensității radiației în cazul unei mișcări ondulatorii unidimensionale: termenii folosiți sunt *tonul fundamental* și *armonicile superioare* ale corzii oscilante. De asemenea, faimosul experiment mental, cunoscut sub numele de „cubul lui Jeans”, este comparat de Gamow cu un „pian cu un număr nelimitat de clape, extinzându-se în regiunea ultrasonoră, până la frecvențe infinite”.

Acum suntem în măsură să spunem mai mult despre rolul muzicii în istoria fizicii. De la conceptul de „muzica sferelor”, din școala pitagoreică, devenit „armonia lumii” (*harmonices mundi*) la Kepler, ajungem treptat la cel de „muzică generalizată”, care provine nu numai de la corpurile cerești, ci și de la atomi și molecule. Într-o minunată carte consacrată evoluției cosmice¹⁰ și preluând deviza poezilor simbolști francezi din secolul al XIX-lea, „muzica înainte de toate” exclamă astrofizicianul Hubert Reeves (C.N.R.S. – Franța) despre această muzică extinsă la scara întregii naturi. Într-un strălucit eseu dedicat celor trei limbaje fundamentale (poetic, muzical și matematic), Georg Steiner, autorul monumentalei lucrări *După Babel* (1975), subliniază valoarea universală a muzicii: „Muzica e anterioară vorbirii. Nenumărate păsări cântă. Căntecele sumbre ale balenelor vuiesc prin oceane. Vântul face sârmele și tuburile goale să răsună. Cosmologia intonează muzica sferelor. O auzim în *harmonia mundi* a lui Pitagora și Kepler, în zgomotul de fond al modelelor astrofizice contemporane ale creației. Dacă ar fi ca omul să piară – o conjectură plauzibilă – muzica ar dăinui”.

Și cu aceasta ajungem la un moment esențial al fizicii teoretice actuale: rolul crucial al muzicii, atât ca factor unificator al tuturor interacțiunilor fizice din Univers, cât și ca factor estetic de prim ordin, ce contribuie decisiv la valoarea unei teorii științifice. Vom vorbi, prin urmare, despre *teoria supercorzilor*, o teorie a Totului, în care conceptul fundamental este *supergravitația*, rezultat din unirea *gravitației cuantice* (la rândul ei rezultatul unirii dintre relativitatea generală și mecanica cuantică) și *supersimetriei*. În cadrul acestei teorii supersimetrice grand-unificate, cuvântul *supercorzi* semnifică faptul că particulele elementare nu sunt particule punctuale, ci corzi vibrante unidimensionale infinitezimale. Supersimetria are drept consecință faptul că Universul spațio-temporal are dimensiuni suplimentare (mai precis, un total de 11 dimensiuni). Teoria supercorzilor, punctul culminant al științei actuale, acordă muzicii un rol major, după cum spune, într-un

⁹George Gamow, *30 de ani care au zguduit fizica*, București, Editura Științifică, 1969.

¹⁰Hubert Reeves, *Răbdare în azur. Evoluția cosmică* (Paris, 1981), București, „Humanitas”, 1993.

limbaj de o rară frumusețe, profesorul Brian Greene (Universitatea Columbia, New York), unul dintre marii specialiști ai domeniului:

„Muzica a oferit dintotdeauna metafore potrivite celor preocupați de tainele Universului. De la antica pitagorică «muzică a sferelor» și până la «armonia naturii», care ne-au călăuzit căutările timp de secole, noi încercăm să deslușim printr-un efort colectiv cântecul naturii și în preumblarea molcomă a astrelor și în puzderia de scânteii azvârlite de particulele subatomice. Descoperirea teoriei supercorzilor a făcut însă ca metaforele muzicale să modeleze realitatea, întrucât această teorie sugerează că lumea microscopică este plină de corzi minuscule, ale căror vibrații orchestrează evoluția cosmosului. Vântul schimbării adus de teoria corzilor suflă acum printr-un univers eolian”.

Aceste rânduri se găsesc în Partea a III-a („Simfonia cosmică”), în Cap. 6, intitulat „Totul este muzică: bazele teoriei corzilor”, din cartea *Universul elegant*, a lui Brian Green¹¹. Am evidențiat aceste titluri, tocmai datorită semnificațiilor lor, în contextul care ne interesează.

Trebuie să remarcăm că teoria supercorzilor pune cel mai mult în evidență relația dintre valoarea științifică a unei teorii și latura ei estetică. Cel puțin aceasta este concluzia exprimată într-un interviu din 1977, acordat de John Schwartz, unul dintre corifeii acestei teorii: „Structura matematică a teoriei corzilor era atât de frumoasă și avea atâtea proprietăți uimitoare încât trebuia să aibă o semnificație profundă”. Aceste cuvinte, care amintesc de discuția dintre Einstein și Heisenberg, ne arată că prin teoria (super)corzilor ne aflăm în punctul cel mai înalt de confluență între fizică, matematică și artă, fapt exprimat foarte plastic într-o lucrare din 1980 a fizicienilor Sheldon Glashow (laureat al Premiului Nobel) și Paul Ginsparg: „În locul tradiționalei confruntări dintre teorie și experiment, teoreticienii supercorzilor sunt în căutarea armoniei interne, în cadrul căreia eleganța, unicitatea și frumusețea definesc adevărul. Existența teoriei depinde de coincidențe magice, anulări miraculoase și legături între domenii ale matematicii aparent independente (și poate încă nedescoperite). Pot constitui, oare, toate aceste proprietăți un motiv de a accepta existența supercorzilor? Oare matematica și estetica pot înlocui și transcende simplul experiment?” Chiar dacă exprimă o anumită neîncredere, cuvintele de mai sus reflectă aspectele esențiale ale unei teorii, îmbrățișate de străluciți savanți ai epocii noastre. Știința viitorului va lămuri pe deplin soarta acestei teorii.

Marele matematician și logician Bertrand Russel spunea, cândva, că „cel mai ciudat aspect al științei moderne este întoarcerea ei la pitagorism”. Acest „ciudat aspect” înseamnă, de fapt, preocuparea deosebită a științei actuale pentru reconsiderarea și reexaminarea conceptelor fundamentale, ale căror rădăcini adânci pot fi identificate cel mai adesea în gândirea greacă. În acest sens, știința actuală îi dă dreptate lui Pitagora în multe privințe: atunci când evidențiază importanța numerelor sau când se arată preocupată de stabilirea unei unități fundamentale de lungime sau de structura discontinuă (discretă) a materiei și energiei. „Numărul este principala paradigmă a creației Universului” (spune Pitagora, consemnat de Iamblichos), iar Martin Rees, celebru cosmolog și profesor la Cambridge, crede că

¹¹Brian Greene, *Universul elegant*, New York, 1999, 2003; București, „Humanitas”, 2008.

există „doar șase numere”, care modelează istoria, comportarea, structura și forțele fundamentale ale Universului¹².

„Muzica sferelor” are o realitate efectivă, după cum au arătat cercetătorii de la NASA, care au înregistrat frecvențele sonore emise de planete, iar acestea au fost folosite de compozitorii contemporani Vincent Baetting și Laurent Danis, pentru a reda în compozițiile lor „muzica sferelor”. „Cerul întreg este doar număr și armonie” (spune Pitagora, consemnat de Aristotel). *Totul este număr și muzică*, această muzică fiind *sunetul de fond* al Universului, pe care savanții îl percep prin detectarea *radiației fosile* (relicve) rămase de la Big Bang (Marea Explozie Inițială, momentul nașterii Universului nostru), ce vibrează prin întreg spațiul cosmic. Întregul Univers este vibrație, deci muzică, spun fizicienii *teoriei supercorzilor*, teorie în care „personajele” principale – particulele elementare – nu sunt particule punctuale, ci mici corzi unidimensionale, ce vibrează asemenea corzilor de vioară sau de pian. „Muzică înainte de toate”, întregul Univers nu este altceva decât o grandioasă și coplășitoare simfonie, în sensul etimologic al acestui cuvânt: sunete cântate împreună.

Marea teorie a supercorzilor este o teorie unificatoare, un pas decisiv în formularea unei teorii complete a Universului, preocupare de seamă a fizicienilor teoreticieni din zilele noastre, ce vor să realizeze marele vis al lui Einstein. „Timp de treizeci de ani, Einstein a căutat o *teorie unificatoare* care să întrețasă toate legile naturii și constituenții săi materiali, formând o singură tapiserie teoretică. A eșuat însă. Acum, în zorii noului mileniu, adepții teoriei corzilor pretind că firele acestei tapiserii insesizabile au fost, în sfârșit, găsite. Teoria corzilor poate arăta că toate lucrurile minunate care se petrec în Univers – de la dansul frenetic al cuarților subatomici până la valsul maiestuos al rotirii pe orbită a stelelor binare, de la bulgărele de foc primordial al mării explozii până la impunătoarea rotație a galaxiilor cerești – toate sunt reflecții ale unui singur principiu fizic măreț, ale unei singure ecuații supreme” (cf. B. Greene, *Universul elegant*). Ni se pare un fapt de importanță excepțională, acela că *visul lui Einstein* poate fi extins la nivelul înțelegerii unității culturale a lumii, idealul vechilor greci, transformat într-un ideal peren al culturii umane, în care știința, filosofia, literatura și artele sunt chemate să se unească într-o „Nouă Alianță”.

Această „Nouă Alianță” este invocată deopotrivă de scriitori și de savanți. O face, de pildă, Umberto Eco, atunci când acordă un loc însemnat matematicii în lucrări de mare valoare, cum ar fi *Arta și frumosul în estetica medievală* (Milano, 1987) sau *În căutarea limbii perfecte* (Roma – Bari, 1993), dar și în unele romane care i-au asigurat gloria. Să exemplificăm cu acea extraordinară „carte despre cărți”, intitulată *Numele trandafirului* (1980), roman „total”, consacrat lumii medievale și spiritualității acesteia, în care personajul principal este *Biblioteca* (reprezentată în concret de misterioasa bibliotecă din Melk): „Biblioteca este un labirint mare, un labirint al minții, semn al labirintului lumii”. Dar în raport cu un labirint (a intra, a umbla în el și a ieși din el) nu ne putem descurca decât prin cunoașterea legilor matematice, deoarece, așa cum spune Averroes, „numai în științele matematice lucrurile cunoscute de noi se identifică cu cele cunoscute în mod absolut”. Mai mult, „cunoștințele matematice sunt idei construite de intelectul nostru, în așa fel încât să

¹²Vezi Martin Rees, *Doar șase numere*, Cambridge, 1999; București, „Humanitas”, 2000.

funcționeze totdeauna ca adevărate, sau pentru că sunt înnăscute, sau pentru că matematica a fost inventată mai înainte decât celelalte științe. Și biblioteca a fost inventată de o minte omenească, minte ce gândea în mod matematic, pentru că fără matematică nu faci labirinturi”. Nu avem nicio îndoială, constructorii *Bibliotecii* erau matematicieni: „constructorii bibliotecii erau niște mari maeștri ce stăpâneau un calcul sublim”.

Alături de matematică și mecanica cuantică (disciplină a fizicii teoretice, ce folosește ca instrument o matematică de nivel foarte ridicat) este o prezență notabilă în opera literară. O spune renumitul dramaturg elvețian Friedrich Dürrenmatt (autor, de asemenea, al unei excelente monografii dedicate lui Einstein): „Absurdul există în opera mea la fel ca în mecanica cuantică. E acel punct în care logica și realitatea, încordate la maximum, se rup, lăsând să apară brusc o situație-limită care obligă rațiunea, împotmolită, să abandoneze, chiar dacă apoi ea își revine îndată. (...) Este, exact spus, teatrul speranței absurde, al speranței nejustificabile, al speranței invincibile. Există în țesătura realității găuri uluitoare – cuantele ne-au învățat asta. Speranța mea își ia ca model relațiile de nedeterminare ale lui Heisenberg, care arată că nu se poate demonstra (măsura) totul; eu sper, în ciuda oricărei speranțe, și din matematica și fizica cele mai riguroase, cele mai raționale, îmi extrag, în pofida rațiunii, rațiunea mea de a spera, precum și un soi de grație a absurdului”¹³. În legătură cu acest text remarcabil, îndrăznim să facem o observație: credem că ar fi indicată înlocuirea cuvântului *absurd* prin *paradoxal*, cele două cuvinte nefiind sinonime. *Paradoxul* este mai potrivit lumii cuantice, o lume ce vine în conflict cu percepția comună a realității, dar care, în fapt, este armonioasă și coerentă, datorită legăturii inseparabile dintre semnificația fizică și formalismul matematic de nivel foarte ridicat, ceea ce o face mai greu accesibilă.

Pentru lumea descrisă de mecanica cuantică, reputatul fizician român Basarab Nicolescu a găsit o splendidă metaforă: *valea uimirii*¹⁴. Nicolescu își începe minunata sa lucrare *Noi, particula și lumea* cu o referire la povestirea filosofică despre *Sfatul Păsărilor*, scrisă de Attar (poet persan din secolul al XII-lea). Aici apare un târâm cu totul neobișnuit – o *vale a uimirii* – în care se petrec lucruri extraordinare: „este zi și noapte în același timp, vedem și nu vedem deopotrivă, existăm și nu existăm, lucrurile sunt concomitent goale și pline”¹⁵. La fel se întâmplă în mecanica cuantică, unde electronul are o dublă natură (undă și particulă, în același timp) și unde domnește *principiul suprapunerii cuantice*, ilustrat de faimoasa „pisică cuantică” a lui Schrödinger, moartă și vie, în același timp – o lume în care există și alte entități fundamentale, inaccesibile cunoașterii comune: vidul plin (cu fluctuațiile dintre ființă și neființă), neseparabilitatea cuantică, spontaneitatea cuantică, indeterminismul cuantic (relațiile de nedeterminare ale lui Heisenberg), principiul complementarității al lui Bohr¹⁶. Această lume fabuloasă îl făcea pe René Berger, celebru critic de artă elvețian și adept entuziast al *transdisciplinarității*, alături de Basarab Nicolescu și alții (Edgar Morin, Lima de Freitas, Michel Camus), să exclame cu încântare: „Fizica cuantică mă umple de admirație și emoție, întocmai ca

¹³ Apud Tiberiu Toró, *Fizică modernă și filozofie*, Timișoara, Editura „Facla”, 1973.

¹⁴ Basarab Nicolescu, *Noi, particula și lumea*, Iași, „Polirom”, 2002. De asemenea, Basarab Nicolescu, *De la Isarlik la valea uimirii*, vol. I, II, București, Editura „Curtea Veche”, 2011.

¹⁵ Basarab Nicolescu, *Noi, particula și lumea*, op. cit.

¹⁶ *Ibidem*.

și orice mare operă de artă. Nu deosebesc emoția științifică de cea artistică; ele au o rădăcină comună, constând în dimensiunea lor estetică”¹⁷.

Din multitudinea de exemple referitoare la unitatea știință – artă, vom mai alege încă unul pentru încheierea expunerii noastre. În 1959, Geoffrey F. Chew (mare fizician, profesor la Berkeley, S.U.A.) a introdus ideea de *bootstrap* (în traducere, „șiret de ghetă”), prin care se face referire la autoconsistența lumii și se renunță la existența unor particule – „cărămizi” fundamentale ale realității fizice –, postulându-se astfel că *o particulă este ceea ce este, deoarece coexistă cu toate celelalte particule*. Ideea de *bootstrap*, combinată cu *topologia* (ramură fundamentală a matematicii moderne), a dat naștere conceptului de *bootstrap topologic*, care aduce o nouă lumină asupra *spațiului-timp* (concept fundamental al teoriei relativității); acesta va fi un spațiu multidimensional, unde evenimentele au loc concomitent în toate dimensiunile. Există și aici cauzalitate, dar evenimentul are loc instantaneu, fără înainte și după, în sensul obișnuit al acestor termeni. Spre deosebire de ordinea carteziană, caracterizată prin succesiune în timp, aici este vorba despre un alt fel de ordine, în care toți termenii succesiunii sunt prezenți simultan. *Realitatea*, în concepția fizicianului german David Bohm, este în acest caz *ordinea înfășurată, implicată, care este globală și independentă de timp*¹⁸.

Constatăm cu uimire că acest concept de *realitate* își găsește corespondentul într-o operă literară celebră. Este vorba de romanul *Un veac de singurătate*, al scriitorului columbian Gabriel García Márquez, ce descrie un univers în care dispare orice linie de demarcație dintre *real* și *imaginar*, la fel ca în mecanica cuantică: „Era istoria familiei, relatată de Melchiade până în cele mai mici amănunte, cu o anticipare de o sută de ani”. Melchiade (straniul personaj ce nu a mai putut suporta singurătatea din lumea celor morți și s-a întors printre cei vii) „nu înșirase faptele după timpul convențional al oamenilor, ci concentrase un secol întreg de episoade cotidiene în așa fel încât toate să coexiste în aceeași clipă”.

Discursul nostru, ajuns acum la final, vrea să însemne o pledoarie pentru *unitatea culturală a lumii*, pentru reluarea și împlinirea, la nivelul epocii actuale, a idealului anticei Elade, acea magnifică comuniune a filosofiei, științelor, literaturii și artelor, prinse într-o „splendidă horă de zeițe”, după cum o spune atât de frumos Sadoveanu, în *Creanga de aur*, superbul său roman cu titlu de legendă.

Bibliografie

- Brescan, Mihai, „Fizicienii” (serial în *Axioma*, Ploiești, nr. 6, 9, 11, 12/2005; nr. 1, 2/2006).
- Câmpan, Florica, *Povestiri cu proporții și simetrii*, București, Editura „Albatros”, 1985.
- Drimba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, vol. 3, București, Editura Științifică, 1990.
- Gamow, George, *30 de ani care au zguduit fizica*, București, Editura Științifică, 1969.

¹⁷ Apud Solomon Marcus, *Invenție și descoperire*, Editura „Cartea Românească”, București, 1989.

¹⁸ Solomon Marcus, *Provocarea științei*, Editura Politică, Colecția „Idei contemporane”, București, 1988.

- Greene, Brian, *Universul elegant*, New York, 1999, 2003; București, „Humanitas”, 2008.
- Heisenberg, Werner, *Pași peste granițe*, București, Editura Politică, Colecția „Idei contemporane”, 1977.
- Heisenberg, Werner, *Partea și întregul*, München, 1969, 1981, București, „Humanitas”, 2008.
- Marcus, Solomon, *Provocarea științei*, București, Editura Politică, Colecția „Idei contemporane”, 1988.
- Marcus, Solomon, *Invenție și descoperire*, București, Editura „Cartea Românească”, 1989.
- Nicolescu, Basarab, *Noi, particula și lumea*, „Polirom”, Iași, 2002.
- Nicolescu, Basarab, *De la Isarlik la valea uimirii*, vol. I, II, București, Editura „Curtea Veche”, 2011.
- Rees, Martin, *Doar șase numere*, Cambridge, 1999; București, „Humanitas”, 2000.
- Reeves, Hubert, *Răbdare în azur. Evoluția cosmică* Paris, 1981; București, „Humanitas”, 1993.
- Toró, Tiberiu, *Fizică modernă și filozofie*, Timișoara, Editura „Facla”, 1973.

Limbajul poetic – facultatea de a crea lumi posibile – în viziune coșeriană

„[...] limbajul poetic reprezintă deplina funcționalitate a limbajului, [...] poezia («literatura» ca artă) este spațiul desfășurării integrale, a plenitudinii funcționale a limbajului”. (Eugen Coșeriu)

Abstract

Known especially as a linguist, imposing in Europe the concept of integral linguistics, Eugen Coșeriu has also been interested in literature and poetic language. In this paper, we intend to reveal Coșeriu's original vision on poetic language in synchrony-diachrony, using as corpus texts such as *La lingua di Ion Barbu* (1949), *Sistema, norma y habla* (1952), *La creacion metaforica en el lenguaje* (1956), *Thesis sobre el tema lenguaje y poesia* (1971/ 1977/ 1979), *Tempo e linguaggio* (1988), *Limbajul poetic in Prelegeri și conferințe* (1992) and others. In Coșeriu's vision, poetic language is absolute, it does not speak about a referent, but creates its own referent, and language is identical with poetry.

Key-words: poetic language, creativity, poetic function, possible world.

Introducere

Eugen Coșeriu este cunoscut în plan internațional și național în special pentru activitatea sa de lingvist și pentru impunerea conceptului de lingvistică integrală; mai puțin cunoscute sunt activitatea sa literară (de exemplu, *Anotimpul ploilor*) și considerațiile teoretice și aplicative referitoare la limbajul poetic. Pe baza următorului tabel sinoptic, recurent în numeroase lucrări, remarcăm că limbajul poetic poate fi identificat la nivelul individual, activitatea (text/ discurs, manifestare a competenței expresive), produsul–text, conținutul–sens, toate acestea fiind în relație de interdependență și constituindu-se ca obiect de studiu al lingvisticii textului. Creativitatea și alteritatea sunt alte două concepte strâns legate de limbajul poetic, de altfel.

În lucrarea de față ne propunem să prezentăm, în sincronie-diacronie, viziunea lui Coșeriu despre limbajul poetic – limbajul în plenitudinea lui funcțională – așa cum apare ea în diferite studii, între acestea existând o relație de complementaritate, de reluare și sistematizare. Primul studiu coșerian despre limbajul poetic, *La lingua di Ion Barbu*, îi este consacrat celui mai important reprezentant al ermetismului din poezia românească și a fost publicat în 1949. Alte articole și studii reprezentative sunt: *Sistema, norma y habla* (1952), *La creacion metaforica en el lenguaje* (1956), *Thesis sobre el tema lenguaje y poesia* (1971/ 1977/ 1979), *Tempo e linguaggio* (1988), „Limbajul poetic” în *Prelegeri și conferințe* (1992) etc.

PUNCTE DE VEDERE	ACTIVITATE	COMPETENȚĂ	PRODUS	C O N T I N U T	DISCIPLINA	NORMĂ
NIVELURI						
UNIVERSAL	Vorbire în general	Competență elocuțională	Totalitatea „vorbitului”	D e s e m n a r e	Lingvistica generală	Congruență
ISTORIC	Limba concretă	Competență idiomatică	(Limba abstractă)	S e m n i f i c a t	Lingvistica limbii	Corectitudi ne
INDIVIDUAL	Discurs/ Text	Competență expresivă	„Text”	S e n s	Lingvistica textului	Adecvare

Limbaajul poetic – facultatea de a crea lumi posibile

Un concept valorificat de Eugen Coșeriu este cel de univers de discurs, prin care înțelege „sistemul universal de semnificații cărui îi aparține un discurs (sau un enunț) și care îi determină validitatea și sensul”. Literatura, mitologia, științele, matematica, universul empiric ca „teme” sau „lumi de referință” ale vorbirii, constituie „universuri de discurs”.¹ Prin extensie, limbaajul poetic constituie un univers de discurs. Conceptul de limbaaj poetic a suscitat vii controverse. În interiorul limbii naționale, limbaajul poetic este „un sistem de semne cu identitate și funcționalitate opuse sistemului limbii și autonom față de sistemul stilistic”². În opinia lui Mihai Cimpoi, lui Coșeriu îi datorăm delimitarea clară între stilistica lingvistică și stilistica literară și între limbaaj ca atare și limbaaj poetic, care își instituie în mod autarhic calitatea de limbaaj absolut.³

¹Eugeniu Coșeriu, „Determinare și cadru”, în *Omul și limbaajul său*. Studii de filozofie a limbaajului, teorie a limbii și lingvistică generală, antologie, argument și note de Dorel Fînar, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2009, pp. 228-229.

²Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 22.

³Cf. Mihai Cimpoi, „Eugen Coșeriu: limbaajul poetic ca limbaaj absolut”, în *Viața românească*, XCVI, nr. 11, noiembrie 2001, p. 57.

Originalitatea concepției lui Coșeriu despre limbajul poetic a fost subliniată de Mircea Borcilă în articolul *Între Blaga și Coșeriu. De la metaforica limbajului la poetica culturii*, unde nota că unul dintre meritele cardinale ale doctrinei lui Eugeniu Coșeriu este tocmai acela de a fi integrat și depășit, „formidabila «enigmă» a filosofiei idealiste, și în primul rând a esteticii lui Croce privind identitatea *de esență* dintre «limbaj» și «poezie» (sau «artă», în general).”⁴ Pe de altă parte, Mihai Cimpoi realizează o relaționare între concepția filosofică a lui Heidegger și concepția lingvistică a lui Coșeriu:

„Spre deosebire de limbajul obișnuit, care se construiește și reprezintă Ființa («Limbajul e Casa Ființei», spune Heidegger și Coșeriu îmbrățișează această propoziție filosofică, dar nu în sensul *Sein*-ului, ci al lui *Sein* însuși, al Ființei ca atare), limbajul poetic este *absolut*, având avantajul de a crea «lumi posibile». Limbajul pare că coincide cu poezia, la marii poeți, limbajul lor fiind chiar limba lor. Această identitate este afirmată de Hegel, de Vico, Heidegger și Croce. În favoarea acestei identități ar fi și ea autonomia limbajului sprijinită de captarea universalului printr-o operă individuală, poezia fiind anume «o refacere a universalului în individual»: «Poezia este și individ și model universal»”⁵.

Primul studiu coșerian despre limbajul poetic, *La lingua di Ion Barbu*, datează din perioada italiană, mai precis, anul 1949, și analizează opera poetică barbiană, la nivel sintactic și lexical, demonstrând că „Poezia lui Ion Barbu este o poezie a posibilităților limbii române.”⁶ Opera poetică a lui I. Barbu prezintă un deosebit interes lingvistic, atât sub aspect „stilistic” (limbaj afectiv), cât și sub aspect „logic”. Aspectul „logic” al limbii nu este *limbajul abstract* (despre care nu putem afirma că poate fi întâlnit vreodată în stare pură), ci aspectul reprezentat de complexul de raporturi dintre semnificanți și semnificați determinați, în manieră singulară, de comprehensiune sau inteligibilitate, comunicarea pură a gândului, făcând abstracție de persuasiune și de orice intenție estetică sau afectivă (aspect stilistic); adică aspectul pentru care, într-o anume conjunctură lingvistică, doar până la un anumit punct putem folosi, fără a face diferența, un semn în locul altuia fără a dăuna înțelegerii pentru că, în realitate, numeroasele inovații ale poetului sunt de natură „logică”, adică se referă mai ales la inteligibilitate. Pe de altă parte, limba folosită de Ion Barbu, deși e vorba de un uz „literar”, pare aptă să ne facă să descoperim unele caracteristici funcționale ale sistemului lingvistic român și să ne clarifice anumite probleme de lingvistică generală. Și toate acestea, pentru că inovațiile lui Barbu, mai ales cele sintactice și lexicale, sunt în mod firesc amplificări normale ale sistemului lingvistic român, și nu sunt, în general, anormale, adică nu constituie „erori” față de logica comună considerată ca „regulă”.⁷

⁴Mircea Borcilă, „Între Blaga și Coșeriu. De la metaforica limbajului la o poetică a culturii”, în *Revista de filosofie*, nr. 1-2, ianuarie – aprilie, 1997, p. 152.

⁵Mihai Cimpoi, „Eugen Coșeriu: limbajul poetic ca limbaj absolut”, p. 59.

⁶*Ibidem*, p. 60.

⁷Cf. Eugeniu Coseriu, „La lingua di Ion Barbu (con alcune considerazioni sulla semantica delle lingue 'imparate')”, *Atti del Sodalizio Glottologico Milanese*, anul I, fascicul 2, pp. 47-48.

În atenția lui Coșeriu nu a stat doar limbajul poetic barbian, ci și cel blagian. În discursul oferit cu ocazia decernării titlului de *Doctor Honoris Causa* al Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, întrebându-se ce îi datorează poetului Lucian Blaga, Eugen Coșeriu mărturisea că afinitatea cu Blaga este determinată de orizont și de spațiu, de acesta apropiindu-se prin estetică și filosofia culturii. Cel care a descoperit punctul de contact a fost Mircea Borcilă. Dacă pentru Blaga conceptele fundamentale sunt metafora plasticizantă și metafora revelatorie, pentru Coșeriu noțiunile fundamentale sunt noțiunea de semnificație (în limbă) și noțiunea de sens (în discurs): „[...] distincția între metafora plasticizantă și cea revelatorie este o distincție tocmai paralelă cu această distincție făcută din alt punct de vedere, Blaga nepropunându-și să facă o teorie a limbajului”⁸. Doina Constantinescu, în studiul „Limbaj și poezie în orizonturile coșeriene”, apreciază că

„[s]ensul traversează un parcurs hegelian, constituind temelia unor explorări de finețe în planul spiritului. Așa cum metafora revelatorie este metafora de sens și nu de limbă, omul este creator de sens și el creează sens prin științe, prin artă, prin religie, întrebându-se mereu cu privire la lucruri și creând sensuri noi.”⁹

Coșeriu așază la baza unei lingvistici a textului tocmai ideea că metafora revelatorie ține totdeauna de sens și nu devine limbă.¹⁰

Un studiu consistent despre limbajul poetic este *Thesis sobre el tema lenguaje y poesia*. Coșeriu mărturisește că în aceste teze nu se tratează așa-numitele „relații” dintre limbaj și poezie, ci despre problema identității dintre limbaj și poezie, la această problemă putându-se ajunge pe trei căi: „1) pe calea determinării funcțiilor semnului lingvistic concret; 2) pe calea analizei stilistice și a teoriei literare; 3) pe calea filozofiei sau, altfel spus, a determinării esenței limbajului.”¹¹ Aceeași tematică o are și conferința *Limbajul poetic*, publicată în *Prelegeri și conferințe*. Analizând modul de funcționare a semnului lingvistic, Coșeriu ajunge la concluzia că

„[s]emnul lingvistic concret (semn într-un «discurs» sau «text») nu oferă doar «reprezentare» (semnificat conceptual) și nu funcționează doar în relație cu vorbitorul («manifestare» sau «expresie»), cu ascultătorul («apel») și cu lumea extralingvistică («referință», adică *desemnare* prin intermediul semnificatului), ci funcționează concomitent în și printr-o rețea complementară și foarte complexă de relații, cu care formează un ansamblu deopotrivă de complex de funcții semantice, a căror totalitate se poate numi *evocare*.”¹²

⁸ Apud Doina Constantinescu, „Limbaj și poezie în orizonturile coșeriene”, în *Cercetări de limbă și literatură*, XI, 2000, serie nouă (Citat reprodus din înregistrările efectuate cu ocazia conferințelor și colocviilor susținute de E. Coșeriu la Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, în perioadele decembrie 1998 și mai 1999), p. 19.

⁹ Cf. *Ibidem*, p. 18.

¹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 19.

¹¹ Eugeniu Coșeriu, «Teze despre „limbaj și poezie”», în *Omul și limbajul său*, op. cit, p. 161.

¹² *Ibidem*.

Nicolae Manolescu vorbește despre o dublă motivare a semnului poetic, spre deosebire de cel lingvistic: „o dată pentru că el este ales de poet (și nu impus de limbă), a doua oară pentru că semnificantul poetic e «înlocuit», «deplasat» și trimite la semnificantul originar.”¹³ Pe aceeași direcție se situează și Dumitru Irimia când afirmă că

„[l]imbajul poetic este un sistem, distinct, de semne poetice, cu originea în limba națională, dar care funcționează după legi specifice; textul poetic prin care se actualizează sistemul de semne poetice nu mai reprezintă rezultatul unui proces de actualizare a unei realități extraverbale preexistente; prin actualizarea virtuților întemeietoare ale cuvântului devenit semn poetic, un poem generează o lume semantică prin însăși structurarea verbală a textului, printr-un proces de dublă transcendere: a limbii fenomenale și a lumii fenomenale pe care aceasta o reprezintă în interiorul ei în modul de funcționare a sistemului limbii curente.”¹⁴

Modul aparte de funcționare a limbajului poetic a atras atenția atât poezilor cât și cercetătorilor, care au formulat aprecieri axiomatice. Coșeriu nu face excepție, în teza numărul șase afirmând că: „Prin urmare, limbajul poetic se dovedește a fi nu uz lingvistic între altele, ci limbaj pur și simplu (fără adjective): realizare a tuturor posibilităților limbajului – ca – atare.”¹⁵ Coșeriu este de părere că

„[î]n consecință, limbajul poetic nu se poate interpreta ca reducere a limbajului la o presupusă «funcție poetică», și nici ca limbaj ulterior determinat (limbaj + o presupusă funcție poetică). Pe de o parte, limbajul poetic nu reprezintă o reducere a limbajului; pe de alta, nu se adaugă de fapt nimic funcție, deoarece diferitele posibilități, care în acest limbaj se actualizează, aparțin deja limbajului ca atare. [...] Se ajunge, așadar, la concluzia că limbajul poetic reprezintă deplina funcționalitate a limbajului și că, prin urmare, poezia («literatura» ca artă) este spațiul desfășurării integrale, a plenitudinii funcționale a limbajului.”¹⁶

În *Limbajul poetic*, Coșeriu analizează funcțiile limbajului la Karl Bühler și la Roman Jakobson, după care „funcțiunea mesajului concentrată asupra structurării mesajului însuși ar fi funcțiunea poetică a limbajului, iar poezia, după funcțiunea poetică, ar fi una din funcțiunile limbajului; limbajul poetic ar fi limbajul în care această funcțiune este predominantă”. Așa cum a demonstrat că nu există o funcție fatică și o funcție metalingvistică, Coșeriu a observat că „nu există o funcțiune poetică, fiindcă concentrarea în structura mesajului se poate prezenta în poezie, însă nu este ceea ce face ca poezia să fie poezie”¹⁷ (se știe încă de la Aristotel că nu

¹³ Nicolae Manolescu, *Lectura pe înțelesul tuturor*, Brașov, Editura „Aula”, 2003, p. 143.

¹⁴ Irimia, Dumitru, *Introducere în stilistică*, Iași, „Polirom”, 1999, p. 64.

¹⁵ Eugeniu Coșeriu, «Teze despre „limbaj și poezie”», *op. cit.*, p. 162.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Eugen Coșeriu, „Limbajul poetic”, în *Prelegeri și conferințe*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, p. 148.

versul face poezia, că putem foarte bine compune în versuri și un tratat de filozofie). Dumitru Irimia apreciază pe aceeași linie că

„[p]rin absolutizarea funcției poetice a limbajului, în interiorul limbii naționale ia naștere o variantă care i se opune din punct de vedere funcțional-semantic, nu numai stilistic: *limbajul poetic*, instrument principal al poeziei, artă cu o identitate specifică între celelalte arte (nu doar o variantă sau gen al artei cuvântului – literatură).”¹⁸

Una din soluțiile adoptate frecvent de cercetarea modernă (Jean Cohen) pentru a întemeia cuplul antitetic proză – poezie a fost considerarea limbajului poetic ca deviere. Analizând teoria lui Jean Cohen, Gérard Genette susține că limbajul poetic se definește, în raport cu proza, ca o abatere în raport cu o normă, și că poezia nu deviază în raport cu codul prozei ca o variantă liberă în raport cu o constantă tematică; ea îl violează și îl transgresează, fiind însăși contradicția lui, poezia însemnând antiproză. Doar în acest sens precis, s-ar putea spune că devierea poetică, pentru Cohen, este o deviere absolută.¹⁹

După Cohen, într-adevăr, devierea nu este pentru poezie un scop, ci un simplu mijloc. Devierea nu își îndeplinește funcția poetică decât în calitate de instrument al unei *schimbări de sens*. Trebuie deci totodată ca ea să stabilească, în interiorul limbii naturale, o anomalie sau impertinență; devierea poetică se definește prin reductibilitatea sa, care implică în mod necesar o schimbare de sens, și, mai exact, o trecere de la sensul „denotativ”, adică intelectual, la sensul „conotativ”, adică afectiv.²⁰ Într-adevăr, nu limbajul poetic se lasă definit mai exact prin deviere, ca deviere, ci proza, *oratio soluta*, vorbirea disjunctă, limbajul însuși ca deviere și disjunție a semnificațiilor, a semnificațiilor, a semnificantului și a semnificatului. Poezia ar fi atunci, după cum spune Cohen (dar într-un sens diferit, sau mai curând într-o direcție opusă) *antiproză* și *reducere a devierii*: deviere de la deviere, negare, refuz, uitare, ștergere a devierii, a acelei devieri care *face* limbajul; iluzie, vis, utopie necesară și absurdă a unui limbaj fără deviere, fără hiatus – fără defect.²¹

Afirmația lui Jean Cohen conform căreia limbajul poetic devine o violare radicală a *normei*, concretizat de limbajul prozei, este analizată de Monica Spiridon care consideră că antagonismul *normalitate* (prozaică) vs. *transgresare* (poetică) se materializează în opozițiile subsecvente limbaj intelectual/ limbaj emoțional și, respectiv, denotație/ conotație. În acest fel, Cohen stabilește două paradigme de echivalențe: *prozaic/ denotativ/ noțional*, pe de o parte, și *poetic/ conotativ/ emoțional*, pe de alta.²² Însă concluzia lui Genette este că Cohen rămâne neconvincător încercând să definească limbajul poetic ca deviere și împrumutând acest concept din stilistică.

Coșeriu respinge ideea conform căreia:

¹⁸Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*, Iași, „Polirom”, 1999, p. 64.

¹⁹Cf. Gerard Genette, *Figuri*, selecție, traducere și prefată de Angela Ion și Irina Mavrodin, București, Editura „Univers”, 1978, pp. 216-217.

²⁰Cf. Gerard Genette, *Figuri*, p. 222.

²¹Cf. Genette, p. 239.

²²Cf. Monica Spiridon, *Despre „aparența” și „realitatea” literaturii*, București, Editura „Univers”, 1984, p. 139.

„[p]oezia nu este cum adesea se spune, o «deviere» față de limbajul «curent» (înțeles ca limbaj «normal»); în realitate, mai degrabă limbajul «curent» e cel care reprezintă o deviere față de totalitatea limbajului. Acest lucru e valabil și pentru celelalte modalități ale «uzului lingvistic» (de exemplu, pentru limbajul științific): într-adevăr, aceste modalități apar, în fiecare caz, printr-o drastică reducere funcțională a limbajului-ca-atare, care coincide cu limbajul poeziei.”²³

Ideea apare și în *Limbajul poetic*, care „nu poate fi o deviere față de limbaj pur și simplu sau față de limbajul de toate zilele”, ci „este limbajul cu toate funcțiunile lui, adică este plenitudinea funcțională a limbajului”. Dimpotrivă, limbajul științific este deviere, fiindcă este rezultatul unei drastice reduceri funcționale a limbajului ca atare”. Raportându-se la stilistică, după Coșeriu, aceasta „s-ar putea numi „deviațională”, adică stilistica ce caracterizează așa-numitele „genuri literare”: „limbajul este aprehensiune și structurare a lumii. În schimb, poezia e întotdeauna absolută și, tocmai, creează și *alte* lumi posibile.”²⁴ O astfel de lume posibilă este *Iliada* lui Homer, obiect cultural: „Obiectul cultural își conține finalitatea în sine, și nu într-o finalitate externă. Finalitatea *Iliadei*, de exemplu, este *Iliada*; ea nu vorbește despre o realitate, ci *este* o realitate.”²⁵

În *Limbajul poetic*, subliniază că acesta poate fi analizat din punctul de vedere al stilisticii, care consideră că stilul unui autor este totdeauna „o selecție cu privire la o limbă și o deviere cu privire la un uzaj normal, de întrebuințare normală, curentă a semnelor”. O asemenea stilistică este inoperantă în cazul marilor scriitori. Nu putem caracteriza ca deviere sau ca selecție, limba lui Eminescu, Shakespeare, Dante. E bine să spunem „*limba lui Dante, limba lui Shakespeare, limba lui Eminescu*, vorbind de italiană, de engleză sau de limba română. Considerând mai de aproape acest fapt, se pare că limbajul coincide cu poezia”²⁶.

Aceeași idee este reiterată în articolul *Omul și limbajul său*: „Ca și poezia, limbajul este obiectivare a conținuturilor intuitive ale conștiinței; și, tot ca poezia, este anterior distincției între adevăr și fals și între experiență și inexistență. Limbajul absolut este deci poezie”²⁷. Poezia creează ea însăși, ca orice altă activitate spirituală, problema o dată cu soluția, forma odată cu conținutul, care nu este materie informă, ci materie formată²⁸. Limbajul poetic are o funcție ontologică, adică instituie o lume în el însuși. În cazul acestuia, nu mai identificăm un antecedent ca în textul literar, deși este construit tot pe baza limbii, dar acesta nu mai

²³Eugen Coșeriu, „Thesis sobre el tema «lenguaje y poesia»”, în Eugen Coșeriu, *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971/ 1977, p. 163.

²⁴*Ibidem*, pp. 206-207.

²⁵Marin Mincu, „Convorbiri cu personalități ale filosofiei – Eugeniu Coșeriu”, în *Revista de filosofie*, nr. 1-2, ianuarie – aprilie, 1997, p. 167.

²⁶Eugen Coșeriu, „Limbajul poetic”, *op. cit.*, p. 159.

²⁷Eugeniu Coșeriu, „Omul și limbajul său”, în *Revista de filosofie*, nr. 1-2, ianuarie – aprilie, 1997, pp. 143-144.

²⁸Cf. Benedetto Croce, *Poezia. Introducere în critica și istoria poeziei și literaturii*, traducere și prefață de Șerban Stati, București, Editura „Univers”, 1972, p. 28.

este actualizat, întrucât se suspendă, se neagă. „Limbajul poetic este orientat asupra lui însuși, nu asupra referentului, asemeni limbajului științific.”²⁹

Eugen Coșeriu, din perspectiva lingvistului, consideră că „[l]imbajul poetic este absolut, nu vorbește despre o realitate dată, ci creează o realitate” și nici măcar nu ni se spune că aceste lucruri există, nici măcar că sunt lucruri.³⁰ Pe aceeași direcție se plasează și Nicolae Manolescu, atunci când susține „teza referențialității suspendate a limbajului poetic”³¹. Jean Burgos afirmă că „[...] opera poetică își proiectează propria ei realitate dincolo de limbajul prin care ea dobândește o formă, care o actualizează”³². Astfel, poezia devine acest loc privilegiat al unui limbaj care încetează de a spune ceva, ca să se rostească pe el însuși și ca să confere realitate indicibilului³³.

Dezvoltând mai vechea distincție între stilistica lingvistică și stilistica literară, prin care acordă un deosebit credit operei ca entitate monadică, ce se constituie după legi proprii, prin selectarea valorii semnificante a cuvântului și interrelaționarea mijloacelor extralingvistice și nonlingvistice, Coșeriu consideră că limbajul înseamnă creativitate prin însăși esența sa cognitivă. Acesta „organizează” lumea, o ctitorește în sens heideggerian și o așază într-o reprezentare în mod hegelian, cuvintele fiind doar semne pentru o astfel de reprezentare și inițiind un sistem referențial (prin referire la obiecte și situații). Limbajul nu face decât să delimiteze ființa prin care se naște ființa ca atare. Limbajul nu creează propriu-zis lumea, dar o face să fie, să existe prin delimitare verbală. [...] Deci această delimitare a ființei, prin care, în realitate, se naște Ființa ca atare, este dată prin Limbaj”³⁴.

Opinii memorabile formulează Coșeriu și în ceea ce privește hermeneutica, respectiv interpretarea textelor literare, care poate fi creativă, dar neuitând că „poliperspectivismul nu poate fi infinit”, existând o „obiectivitate a sensului”: „totul trebuie spus sau sugerat de operă, altfel interpretarea devine arbitrară”; „sensul e dat, chiar dacă nu în mod explicit”. În interviul acordat lui Marin Mincu, subliniază că „interpretând, trebuie să refaci procesul, să te identifici cu autorul și să fii altul în același timp. Dacă doar te identifici ești cabotin: deci trebuie să menții și distanța.” Rugat să își exprime opinia în legătură cu *Opera aperta* a lui Eco, Coșeriu admite că e o teorie foarte veche: „aceea că fiecare interpret, sau chiar și același, găsește un sens nou, diferit, în operă, și opera e cu atât mai reușită cu cât poate sugera mai multe sensuri”³⁵. Părerea lui Coșeriu este împărtășită și de Marin Mincu care

²⁹*Poetică și stilistică: Orientări moderne*, Prolegomene și antologie de Mihai Nasta și Sorin Alexandrescu, București, Editura „Univers”, 1972, p. LXXXIX.

³⁰Eugen Coșeriu, 1994, *Prelegeri și conferințe*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, p. 153.

³¹Nicolae Manolescu, *Lectura pe înțelesul tuturor*, Brașov, Editura „Aula”, 2003, p. 158.

³²Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, prefață de Gabriela Duda, București, Editura „Univers”, 1988, p. 20.

³³Cf. Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, op. cit., p. 37.

³⁴Eugen Coseriu, „Ființă și limbaj”. Interviu cu E. Coșeriu realizat de Lucian Lazăr în *Echinox*, 1996, nr. 10-11-12, pp. 3-6, apud Mihai Cimpoi, *Eugen Coșeriu: limbajul poetic ca limbaj absolut*, pp. 58-59.

³⁵Marin Mincu, „Convorbiri cu personalități ale filosofiei – Eugeniu Coșeriu”, op. cit., p. 171.

apreciază că „orice interpretare trebuie susținută de «materialitatea textului». Altfel, interpretarea devine «manipulare».”³⁶

Concluzii

Ca activitate a subiectului „relativ” (dotat cu „alteritate”), limbajul înseamnă înțelegere și structurare a „lumii”, dar nu e o interpretare a ei, nici creatoare de lumi posibile. În schimb, poezia este întotdeauna absolută și, tocmai de aceea, creează și alte lumi posibile. Poezia trebuie să fie interpretată, deci, ca „absolutizare” a limbajului, absolutizare care, însă, nu apare în planul lingvistic ca atare, ci în planul *sensului textului*. În poezie, tot ce este semnificat și desemnat prin intermediul limbajului (atitudini, persoane, situații, întâmplări, acțiuni etc.) devine la rândul său „semnificat”, al cărui „semnificat” este tocmai sensul textului.³⁷

Deosebirea între limbaj și poezie confirmată de Coșeriu constă într-o deosebire *cantitativă, nu calitativă* – apreciază Doina Constantinescu. El explică acest fenomen prin creația de limbaj a unui individ oarecare, ce creează un cuvânt și *Divina Comedie* creată de Dante.

„Diferența cantitativă este enormă, ca între o picătură de apă și un ocean, însă diferența calitativă nu, așa cum picătura este tot apă, ca și oceanul. Calitativ și absolut nu există diferență între limbaj și poezie. Acesta este sensul identificării între limbaj și poezie.”³⁸

În concluzie, limbajul poetic, ca sistem autonom de semne, omonime la structura de suprafață cu semnele lingvistice, dar distincte funcțional în/ prin structura de adâncime, scoate raportul *om – limbă – lume* de sub determinările contingente: *fînță istorică – limbă istorică – lume istorică*, înscriindu-l prin principiul metaforic, într-un proces de dezmărginire.”³⁹

Bibliografie primară

Coseriu, Eugeniu, «La lingua di Ion Barbu (con alcune considerazioni sulla semantica delle lingue 'imparate')», în *Atti del Sodalizio Glottologico Milanese*, anul I, fascicul 2, pp. 47-53.

Coșeriu, Eugeniu, «Determinare și cadru» în *Omul și limbajul său*. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală. Antologie, argument și note de Dorel Fînar, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2009, pp. 228-229.

Coșeriu, Eugeniu, «Teze despre „limbaj și poezie»», în *Omul și limbajul său*. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală. Antologie, argument și note de Dorel Fînar, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2009, pp. 161-167.

Coșeriu, Eugeniu, «Omul și limbajul său», în *Revista de filosofie*, nr. 1-2, ianuarie – aprilie, 1997, pp. 133-145.

Coșeriu, Eugen, «Limbajul poetic», în *Prelegeri și conferințe*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, pp. 146-162.

³⁶ *Ibidem*, p. 172.

³⁷ Cf. Eugeniu Coșeriu, „Teze despre «limbaj și poezie»”, *op. cit.*, p. 165.

³⁸ Cf. Doina Constantinescu, „Limbaj și poezie în orizonturile coșeriene”, *op. cit.*, p. 20.

³⁹ Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*, Iași, „Polirom”, 1999, p. 64.

Mincu, Marin, «Convorbiri cu personalități ale filosofiei – Eugeniu Coșeriu», în *Revista de filosofie*, nr. 1-2, ianuarie – aprilie, 1997, pp. 165-172.

Bibliografie secundară

Borcilă, Mircea, «Între Blaga și Coșeriu. De la metaforica limbajului la o poetică a culturii», în *Revista de filosofie*, nr. 1-2, ianuarie – aprilie, 1997, pp. 146-163.

Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarii*, traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, prefață de Gabriela Duda, București, Editura „Univers”, 1988.

Cimpoi, Mihai, «Eugen Coșeriu: limbajul poetic ca limbaj absolut», în *Viața românească*, XCVI, nr. 11, noiembrie 2001, pp. 57-60.

Constantinescu, Doina, «Limbaj și poezie în orizonturile coșeriene», în *Cercetări de limbă și literatură*, XI, 2000, serie nouă (Citat reprodus din înregistrările efectuate cu ocazia conferințelor și colocviilor susținute de E. Coșeriu la Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, în perioadele decembrie 1998 și mai 1999), pp. 15-21.

Croce, Benedetto, *Poezia. Introducere în critica și istoria poeziei și literaturii*, traducere și prefață de Șerban Stati, București, Editura Univers, 1972.

Genette, Gerard, *Figuri*, selecție, traducere și prefață de Angela Ion și Irina Mavrodin, București, Editura „Univers”, 1978.

Irimia, Dumitru, *Introducere în stilistică*, Iași, Editura Polirom, 1999.

Manolescu, Nicolae, *Lectura pe înțelesul tuturor*, Brașov, Editura „Aula”, 2003.

Poetică și stilistică: Orientări moderne, Prolegomene și antologie de Mihai Nasta și Sorin Alexandrescu, București, Editura „Univers”, 1972.

Spiridon, Monica, *Despre „aparența” și „realitatea” literaturii*, București, Editura „Univers”, 1984.

Notă: Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului Societatea Bazată pe Cunoaștere – cercetări, dezbateri, perspective, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, POSDRU/89/1.5/S/56815.

IV. Studii interculturale

Identitatea românească, între influență și autohtonism

Abstract

Being a field derived from socio-psychology, imagology studies (diachronically, synchronically and comparatively) the images that certain people have either about others or about themselves and analyses the cultural construction and literary representations of national characters, the intercultural relations in terms of mutual perceptions, images and self-images, examining how national stereotypes emerge, the extent to which they are determined by historical or ideological circumstances or by cultural, literary or discursive conventions. As a nation, we have been sitting at the crossroads of influences coming both from the Orient and the Occident, and have been given the role or the metaphorical condition of a bridge towards and from Europe, which determines the status of uncertainty, instability or unstable equilibrium that comes along with our image as South-East European country. Thus, the intention is to write about our self-consciousness as a nation, about geographical, ideological, cultural identity and ethnic profile, consequently about the relation between influences and autochthonic values, having the image of our national specific nature or character both as a start point and as a purpose.

Key-words: archetypal image, self-consciousness, dichotomy, paradox, myths.

Preocuparea autodefinirii poate fi considerată un fenomen care, de la cei dintâi cărturari și până în „aceste cumplite vremuri de acum”, a fost consubstanțial culturii noastre. Rămas constant în câmpul problematicei identității etnice, interesul autodefinirii s-a deplasat treptat dinspre dezbaterăa originii latine a neamului și a limbii și a continuității în spațiul carpato-danubiano-pontic, spre cea a unității și a influențelor, pentru ca, în epoca modernă, discursul românesc despre identitate să fie caracterizat de tema specificului național, într-o permanentă încercare de caracterizare psihologică a sinelui românesc, totul raportat la planul identității nu numai naționale dar și prin prisma multiplelor, diverselor și succesivelor interferențe ale altor culturi, occidentale sau orientale:

„Care e sufletul nostru și cum gândește el lumea? Cum ne entuziasmăm și cum ne deprimăm? Cum se oglindește lumea în noi și ce sens atribuim acestei oglindiri? Care sunt credințele, iluziile, speranțele și miturile noastre?”¹

sunt câteva dintre întrebările-ancoră care au ghidat acest demers al identificării *specificului național*.

¹Mihail Ralea, *Scrieri*, Cap. „Fenomenul românesc”, vol. VII, ediție, prefață și note de Florin Mihăilescu, București, Editura „Minerva”, 1989, p. 119.

„*Que voulez-vous, nous sommes ici aux portes de l'Orient, où tout est pris à la légère...*”² O „traducere” poate împărți această frază – formată din trei propoziții – în tot atâtea secvențe de semnificație, care sintetizează, fiecare în parte, câte un aspect al viziunii de ansamblu pe care emițătorul (persoană reală, și nu personaj literar, nici măcar scriitor cărui i s-ar putea imputa subiectivitatea) o are despre realitățile românești, realități prin intermediul cărora, în calitate de avocat, justifică ilegalitățile (și aici intervine paradoxul) comise de străini.

Prima secvență de semnificație, prin retorica ironică a lui „*Que voulez-vous*”, folosit ca scuză, motiv (!) sau chiar cu nuanță de indignare (în fața acuzelor aduse), ca o ridicare din umeri sugerând neputința, vorbește despre o stare de fapt ce nu poate fi modificată, o realitate în care planează lipsa orizontului așteptărilor, pe care toți o blamează, o dezaprobă, dar, în același timp o și adoptă tacit, printr-o poziționare duplicitară evidentă.

Referirea, în cea de-a doua secvență de semnificație, la spațiul geografic care întâmpină Orientul – „*nous sommes ici aux portes de l'Orient*” – este de fapt o referire la un spațiu mental, acela „amendabil etic și văzut, oricum, drept alteritate absolută la cel european”³. Situarea, prin discurs (dar indirectă), a emițătorului (un occidental) în raport de detașare negatoare față de realitatea prezentată este compromisă, prin chiar natura demersului său avocătesc, ca apărător al unor ilegalități făcute în temeiul lui „așa se întâmplă aici”, într-o lume lipsită de etică sau legalitate, viciată de inexistența unor valori morale coerente și consistente și care generează o stare de fapt incertă, duală și duplicitară, cunoscută dar nerostită, pe care tacit o acceptă și acuzatorul și acuzatul.

În cele din urmă, prin cea de a treia secvență generatoare de sensuri – „*où tout est pris à la légère...*” – sunt folosite, ca „argumente ale apărării”, atitudinea pasivă a celui care locuiește spațiul de la *porțile Orientului*, „lipsa sentimentului de gravitate a existenței, ușurința în fața vieții”⁴, tendința de a rezolva superficial sau de a amâna, lipsa lui de profunzime, înclinație analitică sau meditativă care îl împiedică de la a sta de vorbă cu el însuși și totodată, mai ales, lipsa ordinii (individuale sau sociale, a grupului) sau existența unor legi, care sunt doar cunoscute nu și aplicate; ar fi vorba, în această ultimă nuanță, de aceeași justiție ca în *Țara Măgarilor*, al cărei principiu este nu să nu se facă, ci să nu se dea în vileag: „Orice măgărie, privită în sine, nu alcătuiește o rușine. Ea devine o rușine din clipa în care e dată la iveală și scuturată sub nasul lumii cinstite”⁵. De aceea, „supus pedepsei nu e cel ce face, ci cel ce dezvelește o măgărie. Căci cel dintâi rămâne credincios principiului adânc al justiției măgărești, ținându-și măgăria ascunsă, cel din urmă însă calcă acest principiu, dând-o la iveală”⁶.

²Motto al romanului *Craii de Curtea-Veche*, al lui Mateiu I. Caragiale; fraza aparține lui Raymond Poincaré și face parte din pledoaria procesului fraudelor comise cu prilejul concesiunilor de căi ferate, proces care s-a desfășurat la București și în care Raymond Poincaré a fost avocatul companiei concesiionare austriece.

³Mircea Muthu, *Balkanismul literar românesc*, vol. III, „Balcanitate și balcanism”, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 2002, p. 51.

⁴Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 141.

⁵Ștefan Zeletin, *Din Țara Măgarilor. Însemnări*, București, Editura „Nemira”, 2006, p. 65.

⁶*Ibidem*.

Memorabila frază a lui Raymond Poincaré vorbește, simbolic ca un blazon, despre o imagine care s-a conturat în timp, o stare de fapt așa cum o percep străinii dar la cristalizarea căreia și-au dat concursul, neîndoielnic, chiar românii. Definită prin incertitudine, imprevizibilitate, nehotărâre, această stare ascunde, în fapt, instabilitatea sau echilibrul instabil, conferite de însăși condiția – metaforică – de *punte* înspre și dinspre „Europa“ care i-a fost destinată și pe care a trebuit să și-o asume România. Așezată, cel mai adesea și din cele mai vechi timpuri, pe niște ape tulburi și învolburate, această punte asistă dintotdeauna la dialogul și confruntarea dintre Orient și Occident, dintre Est și Vest, ca poli antinomici desăvârșiți.

Semantica termenului impune, pe lângă ideea de *instabilitate*, *nesiguranță*, și pe cea de *legătură* între două lumi: aflată la răscruce, această punte face trecerea și asimilează totodată, din punct de vedere geografic, religios, cultural, mental și psihologic. Din diversele schimburi și influențe care s-au încrucișat pe teritoriul românesc, *amestecându-se sau anulându-se reciproc*, a rezultat

„o sinteză culturală dar și o disponibilitate, flexibilă și neîncrezătoare, față de celălalt: toleranța și curiozitatea față de vecin, față de străin, se aliază uneori cu un scepticism și un tradiționalism de neclintit, specific unui popor grijuliu să-și păstreze relațiile și să evite anexarea, fie ea brutală sau blândă”⁷.

Emblematică pentru zona sud-est europeană (și deci și pentru spațiul românesc) este *starea lui între*, cum o definește Mircea Muthu; prepoziția este considerată de autor „operator cu valoare delimitativ-integratoare”:

între „este cu adevărat funcțional în circumscrierea Europei de Sud-Est, aflată între Orient și Occident, între viziunea cosmocentrică și aceea antropocentrică ș.a. Acest *între* presupune așadar un sistem de cercuri care se întretaie având arce comune”⁸.

Aplicată spațiului românesc, această situație a lui *între* generează *paradoxul apartenenței*, care se referă la poziția sa în harta istoriei, geografiei și culturii europene, „între Europa centrală, Europa răsăriteană și Balcani, asemenea unei insule de latinătate pierdute într-o mare slavă și ungară”⁹: „Spațiul român s-a format astfel la frontiera a trei zone culturale diferite și, asemenea oricărui spațiu de frontieră, și le-a apropiat, diferențiindu-se în același timp de fiecare dintre ele”¹⁰. Situația geografică a lui *între* (cuprins de *înspre* și *dinspre*) le generează și pe celelalte; din punct de vedere religios, este vorba în primul rând de sinteza ortodoxie–catolicism:

„Una din versiunile dihotomiei Est – Vest s-a făcut simțită în opoziția dintre ortodoxia greacă și catolicism. Catolicismul, și nu creștinismul occidental în general, constituie o parte a acestei dihotomii, deoarece

⁷Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, București, Editura „Univers”, 1998, p. 33.

⁸Mircea Muthu, *Balkanismul...*, op. cit., p. 39.

⁹Sorin Alexandrescu, *Paradoxul...*, op. cit., p. 32.

¹⁰*Ibidem*.

rivalitatea politică și ideologică dintre Roma și Constantinopol a creat o fisură între cele două crezuri și a atașat ortodoxiei statutul de deviație schismatică, eretică (și viceversa)¹¹.

Pe de altă parte, este vorba despre *disputa dintre Suflet și Trup*¹², derivabilă din grila creștină și ale cărei reflexe sunt ușor detectabile în literaturile sud-estice: „[...] apetența pentru valorile terestre este contrabalansată, în paroxismul trăirii, cu revolta – de-a dreptul ascetică! – împotriva cărnii”¹³.

Ca spațiu de cultură, România s-a văzut constant nevoită să străbată mai alert timpul cultural pe care Europa l-a savurat în tihnă: succesiunea curentelor, tendințelor, manifestărilor din Vest a luat, în *spațiul mioritic*, forma simultaneității; „să faci repede ceea ce alții au făcut pe îndelete” este ceea ce Sorin Alexandrescu consideră a fi *paradoxul simultaneității*: în prima jumătate a secolului XIX „filosofia iluministă, clasicismul, preromantismul și romantismul coexistă, după cum romantismul, realismul, naturalismul și simbolismul în ultimele decenii ale aceluiași secol”¹⁴. O consecință derivată din acest paradox al coexistenței curentelor culturale este vizibilă și în literatura română, unde

„poetul simbolist Bacovia (este) contemporan cu dadaștii și cu suprarealiștii, în timp ce marile romane ale lui Liviu Rebreanu apar o dată cu romanele «proustiene» ale lui Camil Petrescu, cu cele «gidiene» ale lui Mircea Eliade și cu proza «absurdă» a lui Urmuz”¹⁵.

Pe de altă parte, culturii românești îi este specifică „capacitatea de asimilare și prefacere sintetizatoare a unor produse spirituale și mentalități diferite”¹⁶:

„Noi ne aflăm realmente la mijloc, între două culturi, Orientul și Occidentul, noi putem înălța un fel de pod, putem înlesni comunicarea valorilor din Occident și Orient și viceversa. Și asta nu numai pentru că suntem unde suntem – în Orient și totuși în Occident – dar pentru că suntem una din puținele culturi europene care am păstrat încă vii anumite izvoare ale culturii populare și deci arhaice”¹⁷.

Așezate peste elemente ale fondului arhaic și filtrate de structura ființei românului, „[...] aceste influențe duble n-au rămas însă între ele în conflict, în dualism. În sufletul nostru s-au topit, formând o sinteză nouă, un echilibru [...]. Prin el ne deosebim de toată lumea Orientului, dar și de cea a Apusului”¹⁸. Mai mult decât atât, arta de a ne crea propria cultură acceptând și diferențiindu-ne în același timp de varii

¹¹Maria Todorova, *Balcanii și balcanismul*, traducere din limba engleză de Mihaela Constantinescu, Sofia Oprescu, București, Editura „Humanitas”, 2000, p. 37.

¹²Mircea Muthu, *op. cit.*, p. 82.

¹³*Ibidem*.

¹⁴Sorin Alexandrescu, *op. cit.*, p. 34.

¹⁵Sorin Alexandrescu, *Paradoxul...*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁶Mircea Muthu, *Balcanismul...*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁷Mircea Eliade, *L'Épreuve du labyrinthe*, apud Mircea Muthu, *op. cit.*, pp. 17–18.

¹⁸Mihai Ralea, *Fenomenul...*, *op. cit.*, p. 137.

interferențe ale zonelor vecine a condus la armonizarea caracterului divergent al acestor influențe și la conturarea, în cele din urmă, a unui profil spiritual specific. Ca o altă consecință a *situării lui între*, prin prisma mentalității și a psihologiei, românul și-a construit pavăza dintr-o filosofie a supraviețuirii, care poate explica și instabilitatea și inconsecvența și pasivitatea și *lipsa sentimentului de gravitate a existenței* și îndărătnicia (de multe ori benefică) care i-ar putea fi reproșate. Este poate și unul dintre motivele pentru care

„în ciuda influențelor, care-și dispută inutil pământul nostru, în ciuda interferențelor, care își fac jocul nestatornic în țara și sufletul poporului nostru, există un «românism», în înțelesul superior al unui complex sau al unei constelații cu totul aparte, de determinante spirituale”¹⁹.

Pe de altă parte, această pavază ar putea explica și „*miracolul istoric* al acestui popor latin, care a supraviețuit în extremul orient al Europei păstrând intacte caracteristicile înaintașilor săi”²⁰.

Devine cu atât mai dificil de conturat sau de păstrat o configurație psihologică și de mentalitate, cu cât vorbim despre un popor de sorginte latină, înzestrat deci cu atributele latinității, așezat de soartă (cu un zâmbet ironic, parcă) „nici în apus, și nici la soare-răsare” ci „*pe un pământ de cumpănă* (s. n.)”²¹, într-un mediu potrivit structurii sale, nu numai la răscrucea a două lumi antinomice, orientală și occidentală, dar și într-o zonă preponderent slavă, fiecare dintre acestea exersându-și deopotrivă influențele și interferențele, contrastante prin prisma celui care le asimilează:

„Sufletul românesc e o extrem de interesantă contopire de însușiri și cusururi dintre cele mai diverse, altoite pe o rasă. Toată minunea stă în desăvârșirea acestei contopiri, în propria conștiință a unității ei. Tăria acestei conștiințe e dovedită de marea ei putere de asimilare a elementelor de alt neam: e o dovadă că reprezintă o formulă superioară”²².

O încercare de determinare a psihologiei acestui suflet românesc trebuie să țină seama de factorii care condiționează și fac dificilă conturarea lui. Mihai Ralea vorbește despre două tipuri de variabile care concurează la „așezarea” profilului spiritual al unui popor într-o matrice proprie: pe de o parte se află „condițiunile de timp”, pe de alta cele spațiale. Primele se referă la *vârsta* („Mentalitatea unui popor tânăr nu e aceeași cu mentalitatea unui popor bătrân”) și la *tempo-ul* de dezvoltare („Unele națiuni trăiesc febril și repede. (...) Dar altele se dezvoltă într-o cadență mai lentă, într-o măsură mai puțin nervoasă, mai puțin rapidă”²³).

¹⁹Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, cap. „Apriorism românesc”, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 255.

²⁰Mircea Eliade, *Meșterul Manole, Studii de etnologie și mitologie*, cap. „Origine și formare”, Iași, Editura „Junimea”, 1992, p. 16.

²¹Lucian Blaga, *Apriorism...*, op. cit., p. 257.

²²Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, Cap. *Sufletul național*, București, Editura „Cultura Națională”, 1936, p. 176.

²³Mihai Ralea, *Fenomenul...*, op. cit., p. 126.

Diferențierea spațială are în vedere, în primul rând, „nevoia de descentralizare sufletească locală”, de creare a unui „suflet regional”: „Orășeanul trăiește nervos, cerebral și mobil, ruralul e moale, reacționar și sentimental”²⁴. În al doilea rând, *clima geopsihologia* („Într-o parte peisajul e mai dulce, în altă parte mai aspru. El modelează după dânsul sufletul oamenilor”²⁵) sau *mediul economic și politic* își pun de asemenea amprenta asupra formării unei psihologii sufletești.]

Elementul care creează, astfel, încă o variațiune pe aceeași temă – a sufletului etnic – îl reprezintă *influențele străine*; în funcție de vecinătatea geopolitică, o regiune suportă o cultură, altă regiune este supusă interferenței altei culturi: fenomenul românesc și un posibil punct de plecare în descoperirea în esențial a sufletului național, se raportează analitic și la zona geografică a regiunilor unde au apărut influențele străine, fiecare nație care a poposit pe meleagurile țării noastre lăsându-și amprenta culturală asupra regiunilor etnografice pe unde a trecut: „Moldovenii sunt mai influențați de polonezi și ruși, ardelenii de unguri”²⁶.

Teama pierderii sau estompării identității naționale sub influența inerentă sau imitația voită a culturii și civilizației apusene a fost permanent o preocupare și a cărturarilor români, care au creat un „dialog” și o controversă peste veacuri în legătură cu prioritatea căreia ar trebui să îi dea curs cultura română: imitarea formelor și a structurilor vestice, și deci sincronizarea cu acestea, sau orientarea către specificul etnic național, marcă a identității poporului și sursă de potențe creatoare.

Așezarea geografică ce a condiționat și determinat de-a lungul istoriei configurația istorică, politică, culturală și a mentalității poporului român, este frecvent asociată ideii sau conceptelor de balcanism, balcanitate, orientalism sau bizantinism. Așezați, în mod eronat, frecvent în relație de sinonimie, termenii sunt, fiecare dintre ei, încărcăți de conotații peiorative, de imagini clișeizate și stereotipizări, cele mai multe dintre ele create și importate din Occident:

„«Balcanizarea»²⁷ nu numai că a ajuns să semnifice parcelarea unor unități politice mari și variabile, dar a devenit un sinonim pentru reîntoarcerea la tribal, la primitiv, la barbar. În această ultimă ipostază, [...] termenul a fost complet decontextualizat și asociat paradigmatic cu o varietate de probleme. Faptul că Balcanii²⁸ au fost descriși ca «alteritatea» Europei nu are nevoie de o dovadă specială”²⁹.

²⁴*Ibidem*, p. 127.

²⁵*Ibidem*.

²⁶Mihai Ralea, *Fenomenul...*, op. cit., p. 128.

²⁷La 20 decembrie 1918, într-un articol din *New York Times* se folosește termenul *balcanizare*; el desemna procesul de fărâmițare a unor mari entități statale, ca o consecință a evenimentelor istorice din Balcani.

²⁸Așa cum arată Maria Todorova, „lumea civilizată” a fost pentru prima oară profund nemulțumită de Balcani în timpul războaielor balcanice (1912-1913), iar explicația persistenței acestei imagini negative încremenite „este povestea unor (1) inadvertențe inocente provenind din cunoștințe geografice imperfecte transmise prin tradiție; (2) saturarea ulterioară a denumirii geografice cu nuanțe politice, sociale, culturale și ideologice și începutul folosirii peiorative a termenului «balcanic» în preajma primului război mondial; și (3) disocierea completă a desemnării de obiectul său și, ulterior, atribuirea inversă și

Balcanismul a depășit, însă, granițele Balcanilor, devenind un adjectiv depreciativ folosit de fiecare dată când se caracterizează o situație politică incendiară sau un comportament inadecvat. Confuziile semantice duc cel mai adesea la suprapunerea unor sensuri care, privite din perspective culturale, sunt forțate și insuficient argumentate.

Cu o structură duală de stări antinomice, aflată în instabilitate, inconsecventă, lipsită de sentimentul de gravitate a existenței, diversificată etnic, situată între geografii, culturi, mentalități și civilizații pe care le neagă și le asimilează totodată, motiv de controverse și analize, realitate care stârnește ba semne de întrebare ba semne de exclamare, și pe ambele în același enunț, este lumea balcanică. Ceea ce se consideră în unanimitate ca o trăsătură definitorie pentru această lume rezidă în puterea de *coabitare a unor stări contrastante*, uneori imposibil de imaginat împreună.

Și cum „omul sfințește locul“, *homo balcanicus* este suma defectelor și calităților sale, egală doar cu el însuși. De aici, unicitatea.

„Portretul robot al lui *homo duplex* ar însemna, sub raportul atitudinii, următoarele componente, cu distribuție diferită în reprezentările literare: scepticism funciar, adaptabilitate câteodată absolută, hazul de necaz, toleranță, versatilitate, comportament umoral, coabitarea stărilor contrastante, împinse uneori la limită, spirit tranzacțional, amoralitate³⁰. Astfel, „Omul bizantin³¹→omul balcanic→omul sud-est european certifică, din unghi geo-istoric și la nivelul unei tipologii abstracte, conceptul de *unitate în diversitate* (s.a.) în Europa de Sud – Est. Vorbim de <unitate> pe liniamentul schițatului *homo duplex*, regăsibil în comportamentul grecului, românului, sârbocroatului sau al bulgarului³².

Noțiunea de *balcanism* a suferit așadar pe parcursul istoriei mutații semantice semnificative, în funcție de geografia culturală sau de contextul geopolitic la care s-a raportat. Mai mult chiar, există o semantică științifică a termenului și una informală, care se bazează pe clișee, pe diferite paradigme culturale care, inevitabil, plasează balcanismul într-o relație de inferioritate față de alte spații ale culturii europene. Există uneori chiar și în discursul unora dintre intelectualii români reminiscențe ale unui ton peiorativ pe care și-l asociază balcanismul, explicabile prin

retroactivă a desemnării cu încărcătură ideologică întregii regiuni, în special după 1989“, *op. cit.*, p. 21.

²⁹Maria Todorova, *Balcanii...*, *op. cit.*, p. 15.

³⁰Mircea Muthu, *Balcanismul...*, *op. cit.*, Vol. III, p. 80.

³¹Un prim termen de referință este descrierea cvadruplă pe care Nicolae Iorga o face *omului bizantin*, „în ființa căruia se regăsesc, desigur alchimizate, acele patru starturi. E vorba de ideea romană, respectiv de conștiința dreptului roman, de instituțiile militare, credința ortodoxă, în perimetrul căreia <gloria Domnului> se suprapunea <gloriei Împăratului>, orientalismul din mentalitatea adesea tranzacțională și din fastul ceremonial, în sfârșit, elenismul ce universalizează limba greacă și impune ideea de ordine (taxis) ca element fundamental al concepției bizantine despre lume.“, *apud* Mircea Muthu, *op. cit.*, pp. 75–76.

³²Mircea Muthu, *Balcanismul...*, *op. cit.*, vol. III, p. 80.

suprapunerea sensului cultural cu însuși destinul popoarelor balcanice, marcat de convulsii și invalidat de istoria recentă .

„Culmea disperării“ într-un astfel de discurs anti-balcanic înverșunat și vehement se face simțită în vocea lui Emil Cioran:

„Aparținem prin soartă Balcanilor, deși aspirația noastră continuă ar fi evadarea din ei. A crede cât de puțin că noi trebuie să ducem la înflorire spiritul balcanic este a ne compromite și a ne ofensa menirea, pe care de nu vom avea-o o vom inventa. [...] Balcanii nu sunt numai la periferia geografică a Europei, ci și la cea spirituală. Mai cu seamă la aceasta. Resturile, scursurile, cangrena morală, imbecilități ale instinctului, orizont imediat, determină toate o fizionomie caraghioasă și tristă, de un grotesc deprimant. Balcanul în esența lui reprezintă o zvârcolire ratată, un dinamism închis, o sterilitate jalnică“³³

O abordare literară a balcanismului nu doar diferită dar și în nuanțe poetizante propune Mateiu I. Caragiale în *Craii de Curtea-Veche*. Personajele și cititorul deopotrivă sunt atrași de o forță irezistibilă spre evadare, ca o formă de libertate și ca uitare de sine: în melancolia savuroasă a timpului trecut și a spațiului nesfârșit, sau prin relaționare opozițională, într-un București *semi-balcanic* și *semi-occidental*, aflat *la porțile Orientului*, unde finețea spiritului contrabalansează degradarea morală. Cele două realități între care face pelerinajul lumea romanului – cea trecută, re trăită imaginar sau imaginată de Pantazi și Pașadia, și cea prezentă, ireproșabil însoțită și promovată de Gore Pirgu – sunt pe cât de antitetice în toate dimensiunile constitutive, pe atât de fascinante.

Ca forme ale uitării de sine dar și ale regăsirii sinelui, cele două realități, livrescă – a lui Pantazi și Pașadia, și cea a „vieții care se viețuiește“ – a lui Pirgu, sunt transfigurate estetic și capătă valențe simbolice. Fiind ca o reflectare în oglindă, ele se dimensionează identic prin așezarea față în față, dar nu se întrepătrund, nu se „ating“ niciodată: Pirgu nu are și refuză obstinat și indignat accesul în „hagialăcurile“ spiritului; Pantazi și Pașadia deși coboară (trupește) în evenimentialul amoral și viciat, rămân (în esență) în detașare și contemplare pasiv-ironică: „Cele două realități [...] sunt inconvertibile, opunându-se direct de la început“³⁴. Totuși „granițele dintre cele două clase sunt mai degrabă transgresate în direcția înfrățirii într-un amoralism“, pentru că aceeași „atrakție puternică unește pe decăzuții aristocrați și pe infamul, viciosul, ordinarul plebeu“³⁵.

Romanul în sine propune stări contemplative în fața unui București în ruină, în care depravarea, depresia, amarul, trivialul sunt trăsăturile principale, notate aparent nonșalant de un povestitor implicat în viața de zi și în cea de noapte a Bucureștiului, împreună cu Pantazi, Pașadia și ghidul lor, Gore Pirgu. În același

³³Emil Cioran, *Schimbară la față a României*, București, Editura „Humanitas“ ediția a III-a, 1990, pp. 195–196.

³⁴Mircea Muthu, *op. cit.*, Vol. I, *Etape istorice ale conceptului*, cap. *Prelungiri literare*, ed. cit., p. 200.

³⁵Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc*, cap. *Sub pecetea artei*, București, Editura 100+1 GRAMAR, 2001, p. 579.

timp, Povestitorul³⁶ găsește rafinamente, delicii, mirări în viciu, ca și cum acesta nu ar fi decât un abur deasupra lucrurilor și nu substanța lor. Craii au noblețea (detașată și tristă) a viciului.

Pe de o parte romanul se circumscrie *balcanismului literar* ca „asociere de stări contrastante” și ca „răscumpărare estetică a unei drame colective”³⁷:

„[...] balcanismul ca răscumpărare prin artă a unei geografii adiabatică (trebuie înțeles) ca o școală de stil ce aglutinează sensibilități diferite (oriental/occidentale, de extracție nordică și meridională) și, axiologic vorbind, ca o formă de libertate în primul rând interioară”³⁸.

Pe de altă parte, el este construit pe formula *Bizanț fără Bizanț*³⁹, „constitativă balcanismului literar din ultimul secol”⁴⁰; termenul Bizanț „dobândește un sens de natură existențială, stilizat: e un fel de reverie a spațiului fără spațiu și a timpului situat dincolo de cronologie”⁴¹.

Dualismul realităților este o reflectare a tipologiilor contrastante din roman. Pantazi este un om misterios de origine grecească (îndepărtată) și care moștenise, de la străbunii corăbieri, nostalgia mării și demonul rătăcirilor pe mări și oceane, al aventurii. Melancolic, visător, pasionat de frumos, cult, iubind luxul și florile, Pantazi citește în original pe Cervantes și vorbește cu cerșetorii „țigănește”; este „pătimaș după frumos”, dar și după plăcerile lumești, pe care le oficiază, ca și Pașadia, cu gesturi rafinate. „Autobiografia lui Pantazi”, subliniază G. Călinescu, „este remarcabilă [...] tocmai prin „acea stranie amestecătură de Orient și Occident”⁴². Contrastul din firea lui Pantazi creează un suspans, o oarecare teatralitate, identificabile în întreaga operă.

Pașadia este „tot așa de măreț în vițiu ca și în virtute”, practicând desfrâul cu o anume solemnitate, are „o fire pătimașă, întortocheată, tenebroasă”, și, „cu toată stăpânirea se trăda adesea în scăpărări de cinism”. Povestitorul îl caracterizează ca pe „un luceafăr” (trimitere înspre răzvrătitul Lucifer). Pașadia are o dubla personalitate: ziua este un harnic cercetător al istoriei, noaptea colindă, în tovărășia lui Pirgu, localurile Bucureștiului.

„Construiți pe opoziții temperamentale, Pantazi și Pașadia sunt, așa cum s-a observat, ipostaze ale eului narativ, care le înglobează. O luciditate

³⁶ Este „numele” pe care Nicolae Manolescu îl dă naratorului : „*il vom numi așa în lipsa numelui în text și-l vom scrie cu majusculă*”, în *op. cit.*, p. 579.

³⁷ Mircea Muthu, *op. cit.*, vol. III, *Balcanitate și balcanism*, cap. *Delimitări*, ed. cit., p. 46.

³⁸ *Ibidem*, p. 47.

³⁹ Formula este detaliată de autor astfel: „*E vorba, mai exact, de trecerea de la modelul care își conținuse parcă în sine degradeul în schema lui abstractă; de la o situație de destin la o stază permanentizată în regim adiabatic; de la un pitoresc funcțional la puritatea, în sens kantian, a ornamentului; de la forța evocării la succedaneul livrescului supralicitat; de la mimesis la o nesfârșită phantasa (s.a.)...ș.a.m.d.*” p. 109.

⁴⁰ Mircea Muthu, *op. cit.*, vol. III, ed. cit., p. 111.

⁴¹ *Ibidem*, p. 108.

⁴² G. Călinescu, *op. cit.*, p. 900.

bolnăvicioasă (Pașadia) se completează cu senzualismul lui Pantazi în persoana autorului⁴³.

„Pașadia e turc de origine, iar Pantazi e grec. E o adevărată manie a genealogiilor, mărci ale nobleței, de care Pirgu e lipsit⁴⁴. Această ambiguitate a originilor și obsesia unui anume „snobism nobiliar“ (de care G. Călinescu îl acuză pe autor) sunt semne ale căutării unei apartenențe și a unei identități, de certitudinea cărora omul balcanic se simte privat; „e, mai precis, o autoiluzionare făcută retrospectiv prin procedeul fantazării și având la bază un sâmbure livresc, din care se dezvoltă, ramificat, microstructurile *biografiilor* (s.a.)⁴⁵”.

Opozițiile temperamentale dintre Pantazi și Pașadia (croiți, totuși, pe același tipar tipologic sau încadrabili în aceeași tipologie a aristocratului de veche „stirpe“, ancorat suflătește în trecut și trupește în prezentul pe care deși îl resimte decăzut și amoral, îl trăiește ca atare), devin insesizabile odată cu apariția viu colorată a lui Pirgu, personaj construit din tușe groase, grotești, șarjat caricatural dar care, paradoxal, exercită aceeași fascinație asupra celorlalți ca și Rogulski al lui Nicolae Breban, din *Don Juan*. Primul întruchipează „donjuanismul politic⁴⁶“, cel de-al doilea pe acela pe care termenul l-a consacrat, afectiv⁴⁷. Amândoi simbolizează atracția trivialului, a vulgarității, cu atât mai mult cu cât niciunul nu poartă măști, nu mănuieste arta prefăcătoriei ci din contra, pe aceea a înfățișării și etalării celor mai desăvârșite defecte. Dincolo de latura grotescă, în complementaritate cu ea, cele două personaje lasă să se întrevadă și libertățile unui stil boem de viață, acaparant prin chiar ipostaza lui amendabilă moral și etic.

Pirgu este „germenele mult evoluat al pieirii⁴⁸ crailor, o reflectare a lor în oglindă strâmbă, deformatoare. Disprețuiește viața intelectuală, este un vrăjmaș al „slovei tipărite“; întâlnindu-se cu Povestitorul, care se îndreaptă spre Academie, nu pierde ocazia de a-și lustrui, încă o dată, discursul împătimit împotriva lecturii:

„Nu te mai lași, nene, o dată de prostii? Până când? Ce-ți faci capul ciulama cu atâta citanie, vrei să ajungi în doaga lui Pașadia? Ori crezi că dacă ai să știi ca el cine l-a moșit pe Mahomet sau cum îl cheamă pe ăl de a scos întâi crucea la Bobotează e mare scofală? Nimic; cu astea te usuci⁴⁹”.

⁴³Mircea Muthu, *op. cit.*, vol. I, ed. cit., p. 202.

⁴⁴*Ibidem*, p. 201.

⁴⁵*Ibidem*.

⁴⁶Expresia aparține lui Mircea Muthu, *op. cit.*, vol. II, „Permanențe literare”, ed. cit., p. 81.

⁴⁷Don Juan-ul lui Nicolae Breban captează atenția prin deplasarea trăsăturilor eroului de la cele tradiționale. Substituția care se produce prin înlocuirea eroului tradițional cu altul modern este justificată și de condiția omului contemporan, trăind într-o societate a valorilor inversate, a unei axiologii morale cel puțin ambiguă, guvernată de false principii și valori. Rogulski este un Don Juan atins de anxietățile societății moderne, respingător, plictisit de căutare și care nu mai poate să facă față condiției lui de etern cuceritor.

⁴⁸Mircea Muthu, *op. cit.*, vol. I, ed. cit., p. 201.

⁴⁹Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Vechi*, București, Editura „Paralela 45”, 2007, pp. 80–81.

El face promovare asiduă vieții libere și imorale, a unui alt tip de știință, care „nu se învață din cărți” și de aici și insistența de a convinge pe cei trei să ajungă la Arnoteni, lăcașul celor mai libertine manifestări: „Găsim la Arnoteni un mediu oriental prin excelență, aflat în plină descompunere, totul învăluit într-o densă pastă coloristică, subliniindu-se opozițiile mult mai flagrante, fără a fi explicate”⁵⁰.

Dualismul realităților și al tipologiei generează și o diferențiere a registrelor stilistice, specifice deopotrivă lumii pestrice balcanice; aparițiile lui Gore Pirgu destramă acel „farmec indefinit” nu numai al atmosferei ci și al limbajului. Diferențierea stilistică este indicată prin „cruditatea limbajului acestuia, deosebită de eleganța calmă cu care Pantazi își «reclădește» viața centrată pe un fir de livrescă fantezie”⁵¹. „Desfrâul lui Pirgu e mai remarcabil sub latura lui verbală”⁵² afirmă G. Călinescu. Estetizarea balcanismului literar operează însă și la acest nivel, al limbajului: „vulgaritate a personajului, dar nu a limbii lui, care e, din contra, măiastră și cultivată (o cultură a argoului)”⁵³; registrul popular, colocvial, utilizat de Pirgu este caracterizat, ca și la Creangă, de proverbialitate și densitate aforistică, iar exprimarea personajului este stilizată:

„Vorbitorul își atacă interlocutorul prin intermediul unor expresii populare (a suna coliva, se vedea pe drojdie etc.) metaforice și eufemistice. [...]. Pirgu se exprimă cu multă îngrijire, afectând ignoranța sau stupiditatea (intră în regula jocului), dar el posedă o știință a vorbirii populare cu nimic mai prejos de știința aceleia nobile de care dă dovadă Pantazi”⁵⁴.

Nicolae Manolescu identifică, astfel, o nouă opoziție, sesizabilă la nivelul registrelor stilistice: este vorba despre

„opoziția dintre două atitudini față de vorbire – una zeflemisitoare, alta serioasă – și, implicit, dintre domeniile pe care fiecare dintre acestea le creează: seriozitatea (transfiguratoare, idealizantă, poetizantă) dă naștere domeniului *povestirii* (trecut, spirit cărturăresc și eroic, patetism, imaginație, iluzie, vrajă); zeflemeaua (caricaturizantă, realistă, pragmatică) dă naștere domeniului *vorbirii* (prezent, spirit comun, viață, luciditate)”⁵⁵.

Autorul concluzionează:

„atât povestirea, cât și vorbirea poartă pecetea unui stil, a unei arte de expresie, neurmărind să reproducă vreo realitate lingvistică. Descoperim astfel [...] tendința spre contrafacere artistică, spre artificialitate, spre estetism. Nu doar Pantazi dar și Pirgu este un artist al exprimării”⁵⁶.

⁵⁰Mircea Muthu, *op. cit.*, vol. I, ed. cit., p. 208.

⁵¹Mircea Muthu, *Balcanismul...*, *op. cit.*, vol. I, p. 200.

⁵²G. Călinescu, *op. cit.*, p. 899.

⁵³Nicolae Manolescu, *Arca...*, *op. cit.*, p. 580.

⁵⁴*Ibidem*, p. 580.

⁵⁵*Ibidem*, p. 583.

⁵⁶*Ibidem*, p. 584.

Zbaterea continuă a acestuia din urmă, prin gesturi, atitudine, apariții neașteptate, limbaj colorat (toate opuse liniștii calme și întinse ca marea a crailor) are, în cele din urmă, sorți de izbândă: craii poposesc, pentru ultima dată, la Arnoteni. Interesantă în roman, din perspectiva intenției de a ilustra o psihologie sau o imagine a moravurilor Bucureștilor balcanici, este apostrofarea pe care Pirgu o face Povestitorului și prin intermediul căreia aflăm de intenția acestuia din urmă, de altfel nemărturisită de el însuși:

„Se vorbea astăzi, înainte să vii, că te-ai apucat să scrii un roman de moravuri bucureștene și m-am ținut să nu pufnesc de râs. Ba nu zău; dumneata și moravuri bucureștene! Chinezești poate, pentru că în chestia asta ești chinez; cum ai să cunoști moravurile când nu cunoști pe nimeni?; mergi undeva, vezi pe cineva? Afară numai dacă ai de gând să ne descrii pe noi, pe Pașa, pe mine, pe Panta; [...] Ei, dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba, ai vedea câte subiecte ai găsi, ce tipuri! Știu eu un loc.”⁵⁷.

Se referă, evident, la „adevărații Arnoteni”. În zeflemeaua (care mimează ignoranța) arondată tonului său, Pirgu are dreptate și intuiește corect: Povestitorul chiar scrie un roman despre moravuri bucureștene, în care descrie tot atâtea tipuri umane câte enumeră el, reprezentative pentru sinteza stranie și fascinantă oriental-occidentală specifică *Bizanțului după Bizanț*, transfigurate de viziunea stilizată, estetizată, a formulei pe care o adoptă: aceea a balcanismului literar ca „[...] amestec gras de expresii măscăroase, de impulsuni lascive, de conștiință a unei eredități aventuroase și tulburi, totul purificat și văzut de sus de o inteligență superioară”⁵⁸.

Bibliografie

- Alexandrescu, Sorin, *Paradoxul român*, București, Editura „Univers”, 1998.
- Blaga, Lucian, *Trilogia culturii. Orizont și stil. Spațiul mioritic. Geneza metaforei și sensul culturii*, Cuvânt-înainte de Dumitru Ghișe, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- Caragiale, Mateiu, I., *Craii de Curtea-Veche*, București, Editura „Paralela 45”, 2007.
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și prefată de Al. Piru, București, Editura „Minerva”, 1982.
- Cioran, Emil, *Schimbarea la față a României*, București, Editura „Humanitas”, ediția a III-a, 1990.
- Eliade, Mircea, *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*, Ediție și note de Magda Ursache și Petru Ursache, Studiu introductiv de Petru Ursache, Iași, Editura „Junimea”, 1992.
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura 100+1 GRAMAR, 2001.
- Muthu, Mircea, *Balcanismul literar românesc*, Vol. I, II, III, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 2002.

⁵⁷ Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁸ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 900.

Petrescu, Camil, „Sufletul național”, în *Teze și antiteze*, București, Editura „Cultura Națională”, 1936.

Ralea, Mihai, „Fenomenul românesc”, în *Scrieri*, Vol. VII, Ediție, prefată și note de Florin Mihăilescu, București, Editura „Minerva”, 1989.

Vulcănescu, Mircea, *Dimensiunea românească a existenței*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991.

Zeletin, Ștefan M., *Din Țara Măgarilor. Însemnări*, București, Editura „Nemira”, 2006.

Abel Roznovski – destinul unui emigrant în romanul *Caïn et Abel* de Jeffrey Archer

Résumé

L'interculturalité manifestée dans la littérature représente une direction assez récente des études culturelles. C'est l'Amérique qui est l'un des espaces préférés pour l'application de nouveaux paradigmes d'analyse. Cet espace a représenté pour beaucoup d'émigrants une contrée de la promesse; c'est le cas d' Abel Roznovski de *Caïn et Abel* écrit par Jeffrey Archer. Caractérisée par le multiculturalisme, l'Amérique de J. Archer est un espace de l'assimilation, de l'uniformisation et en même temps de la lutte pour préserver l'identité et faire reconnaître la diversité. Le parcours du personnage, jusqu' „au miel et au lait” du Canaan désiré, est un destin difficile. Les interactions des différentes cultures pendant cette époque néfaste de la guerre mondiale, ont marqué le personnage. Les horreurs de la guerre, suivies par celles des camps, vont déterminer l'endurcissement de l'âme de l'innocent Wladek (Abel), son chemin va devenir plutôt l'errance d'un Caïn. Pour le personnage d'Archer la contrée de la promesse dévient une contrée de toutes les possibilités. Quel est le prix de son succès, le personnage va comprendre trop tard, tout comme son rival, William Kane. Cette relation est une illustration de l'archétype Abel – Caïn. Le désir du pouvoir et la vengeance naissent de l'ambition d'un homme qui veut gagner la reconnaissance de son pays adoptif. Entre la contrainte sociale et sa propre soif de pouvoir, une frontière est difficile à délimiter.

Mots-clés: identité/ altérité, uniformisation/diversité, émigrant, pouvoir, envie.

După o perioadă în care studiile literare au beneficiat de contribuțiile multiple ale teoriilor formaliste, astăzi sunt obiectul unui interes nou din partea specialiștilor în științe umane interesați de metodele specifice ale literaturii de a exprima realitatea. După vechiul istorism și noul istorism, etapa postmodernității sau fenomenologică, ce se articulează pe spațiul celei de a doua jumătăți a secolului XX, aduce o schimbare de dominanță. Potrivit lui Brian McHale, în *Postmodernist Fiction*¹, postmodernismul își are rădăcinile în modernism, dar dacă cel dintâi prefera modul de a cunoaște, epistemologia, în postmodernism vorbim mai degrabă de ontologie, primând fapta, modul de a fi. Două sisteme episteme distincte: modernismul cu modelul epistemic al toalityții, iar postmodernismul cu un model al pluralității. În acest nou context studiile culturale au cunoscut un adevărat avânt după 1964. Opera literară este văzută ca produsul unei societăți, o variantă codificată a limbajelor sociale, politice, culturale ale timpului. Prin codurile estetice ale unui text literar se poate descifra astfel mentalitatea unei epoci.

¹Brian McHale, *Ficțiunea postmodernă*, traducere Dan H. Popescu, Iași, „Polirom”, 2009, p. 21.

Jaques Derrida, marchând începutul istoric al deconstructivismului, denunța „logocentrismul” saussurian care îi apare absurd într-un univers de permanentă disoluție a centralității. El consideră că forța acestei lumi nu mai stă în centru cât în marginile ei, caracterizând-o drept a-centrică. Descentralizarea ca atitudine postmodernă a implicat o suită de transformări culturale: apariția „marginilor”, a culturilor și identităților multiple, efectul postcolonial. Concepte specifice devin: efectul de alienare, dubla conștiință. Și pentru că vorbim de un nou moment economic-social, de o societate postindustrială, tehnologizarea este ultima (și cea mai complexă) formă de transfer cultural.

Așadar, deschiderea față de alteritate este una dintre trăsăturile majore ale noii paradigme, iar textul literar constituie un artefact cultural cu caracter deosebit și un loc emblematic al interculturalității. Problematika relațiilor interculturale și a modului în care acest tip apartine de cunoaștere ne modelează lumea reprezintă trăsătura distinctă a cărții lui Jeffrey Archer, *Cain și Abel* (1979), ce pune probleme generale ale colectivității umane în contextul viziunii despre lume pe care cunoașterea alterității culturale o constituiește. Scriitor și politician englez contemporan, J. Archer este unul dintre cei mai citați scriitori britanici. Politica și scrisul sunt dominantele vieții sale. Chiar dacă, după cum declară: „Politica rămâne prima iubire”, valorifică bogata experiență între copertile cărților sale cu un real succes. Pe lângă subiectele incitante și actuale, secretul succesului său literar stă însă și în talentul său de povestitor.

Romanul *Cain și Abel*, cu directă trimitere la cuplul fraților biblici, prezintă destinul a două personaje total diferite, pe care soarta le pune față în față, încă de la naștere. W.L.Kane și Abel Rosnovski, unul, milionar din Boston, celălalt un emigrant polonez sărac, născuți în aceeași zi a anului 1906, ajung să se urască de moarte și unicul lor țel în viață le rămâne răzbunarea. Rivalitatea, după cum ne este prezentat și de arhetipalul cuplu, se dovedește a fi o permanență umană. O ură oarbă și o răzbunare nefondată vor marca viețile celor doi golindu-le de sens. Tot ceea ce înseamnă valoare umană își pierde înțelesul în albia urii. Viețile lor ajung să fie modelate adânc de patima răzbunării, iar familia va avea cel mai mult de suferit.

Personajului central, Wladek/Abel Roznovski, este un ins în căutarea identității încă de la început și pentru care perceperea sinelui prin ochii celui alt este cel mai adesea dureroasă. Bastardul unui baron polonez, născut în inima pădurii, venit pe lume cu prețul sacrificiului celei ce i-a dat viață, va fi adoptat și crescut de o familie săracă de vânători ce lucrau pe domeniul baronului. Semnele diferenței dintre sine și frații săi îl vor frământa de mic, atât pe el cât și pe restul familiei, deosebirile fizice, dar mai ales cele intelectuale formând cu timpul o adevărată prăpastie între ei: „Cei din familia Koskiewicz erau toți înalți, cu oase mari, cu părul blond și ochii cenușii. Wladek era scund și rotofei, cu părul negru și ochi de un albastru intens.”² De aceea școala a reprezentat o primă clipă de evadare din coliba care până atunci pentru el însemnase întreaga lume. Coliba lor nu va mai fi pentru el niciodată adevărata lui casă. Universul lumii sale se va lărgi și mai mult mai ales după ce a fost luat de baron la castel, ca partener de lecții pentru fiul acestuia. La școală a simțit pentru prima dată la ceilalți copii o mândrie nețărmată pentru limba și cultura poloneză, în acea perioadă Polonia aflându-se sub ocupație rusească, limba

²Jeffrey Archer, *Cain și Abel*, traducere Doina Cerăceanu, București, Editura „Vivaldi”, 1993, p. 21.

de predare fiind rusa. Romanul surprinde problema contactului intercultural în ambele ipostaze: de închidere și de deschidere. Pe de o parte, închiderea, cel puțin parțială, aproape instinctivă a oamenilor față de alte culturi este evidentă, și de altfel necesară, mai ales în situație de ocupație și război, când o astfel de rezistență asigură păstrarea trăsăturilor identitare ale unui popor. Și baronul avu grijă ca cei doi copii să primească pe lângă o educație serioasă și o adâncă dragoste de neam. El însuși le povestea din istoria Poloniei, povestea lui Tadeusz Kosciuszko, erou simbol al luptei poporului pentru independență. Semnificativă este și scena lecțiilor pe care baronul i le dădea în pivniță în perioada prizonieratului: „Dar momentele cele mai fericite erau din nou lecțiile de istorie. Istoria nației sale de-a lungul a o sută de ani de dezmembrare, speranțe deșarte pentru o Polonie unită”³. Curând însă, înțelegând că vechea sa lume nu va mai reveni niciodată, baronul va refuza să mai lupte pentru viață. Om al lumii trecute, intuiește că nu-și va mai putea găsi locul în lumea ce se întrezărește. Înainte de a-și afla sfârșitul îl recunosc pe Wladek ca fiu al său, după semnul din naștere moștenit de la tatăl natural, adică de la el (lipsa sfârscului drept), și îi lasă totul moștenire, iar ca semn de recunoaștere îi oferă brățara sa de argint masiv pe care erau gravate stema familiei și numele său.

Rezistența și consolidarea mentalității în vedere apărării identității naționale este specifică asupriților, la fel cum lipsa toleranței, disprețul față de celălalt îi definește pe asupritori. Perioada războiului, prizonieratul din temnița castelului și apoi lungul drum spre lagărele Siberiei scot în evidență ororile, rezultat al raportării deficitare la celălalt. În această categorie se încadrează tratamentul inuman atât al nemților față de prizonieri, dar mai ales cel al rușilor ce vor împușca fără pic de remușcare mare parte a celor întemnițați. Zguduitoare este scena violului surorii sale Florentina, o tânără de numai 21 de ani (ultimii 4 petrecuți în prizonierat, în pivnița castelului), de către 16 soldați ruși până au lăsat-o în nesimțire. Sunt situații extreme în care persoana este redusă cu totul. Unui tratament inuman vor fi supuși și cei ce parcurg drumul morții spre lagărul 201, oameni ce devin simple numere: „prizonierii sunt bărbați anonimi cărora nu le mai aparține decât trecutul”⁴.

Un alt episod ce îl va surprinde pe protagonist în fața alterității este cel al debarcării în Turcia, interacțiunea cu o cultură total diferită îi va crea mai multe probleme decât se aștepta. Sentimentul unei alte lumi îl va avea din primele momente:

„A văzut o piață, destul de asemănătoare cu cea din Odesa, în afară doar de faptul că bărbații aveau tenul mai închis la culoare și purtau haine lungi, albe. Pe cap aveau pălării viu colorate care arătau ca mici vase de flori răsturnate, iar în picioare, sandale. Femeile erau toate îmbrăcate în negru și aveau chiar și fețele acoperite, rămânând liberi doar ochii negri. Wladek a urmărit ciudatul furnicar de oameni care se târguiau în piață pentru hrana cea de toate zilele; acesta, cel puțin, părea să fie un lucru pe care-l întâlneai în toată lumea.”⁵

³*Ibidem*, p. 52.

⁴*Ibidem*, p. 82.

⁵Jeffrey Archer, *op. cit.*, p. 102.

Primele probleme pe care le întrezări erau cele legate de banii diferiți: „o limbă diferită însemna și bani diferiți”, ceea ce l-a determinat să-și procure hrana prin furt neștiind însă care pot fi urmările gestului său conform legilor islamice. Așa se trezi arestat și dus spre eșaford unde urma să-și piardă mâna dreaptă. Pe drumul spre supliciu îl năpădeau tot felul de gânduri de evadare, neștiind că aceasta se pedepsește, după legea islamică, cu tăierea unui picior. Salvarea îi veni de la consulul englez, care îl ajută apoi să găsească sprijin la ambasada poloneză. Singurul lucru care îl ținuse până acum în viață și îi dădu putere să răzbată prin toate neajunsurile fusese ideea moștenirii sale și dorința de a i se recunoaște identitatea. Dar acum, aici la ambasada poloneză, toate visurile sale de reîntoarcere în patrie i se spulberară: „Trecuse prin tot acest infern, numai ca să i se spună că nu va mai putea niciodată să se mai întoarcă în patria natală?”⁶ Nu mai avea pentru ce să se întoarcă în Polonia, locurile în care trăise erau în continuare disputate de marile puteri, nu se știa cui vor aparține. Dar oricum ar fi, soarta nu putea fi bună pentru polonezi, singura modificare era eventual schimbarea stăpânului. Lumea sa se prăbușise, nu mai avea pentru ce trăi, chiar dacă i se propusese o viață nouă în Anglia sau America. O hotărâre greu de luat, dar ascultă sfatul ambasadorului său: „întotdeauna vei fi polonez, acest lucru nimeni nu ți-l poate lua indiferent unde ai să te stabilești.”⁷ Visul libertății învinse până la urmă suferința dezrădăcinatului și hotărî să ia drumul Lumii Noi.

Spațiul Americii va fi cel care va surprinde și cealaltă parte a raportării la o altă cultură. La polul opus închiderii stă marea curiozitate față de alte culturi. Se consideră însă că, de fapt, gradul de deschidere față de alte culturi este direct proporțional cu adâncimea înțelegerii propriei culturi și a specificului ei. Caracterizată de multiculturalism, America lui Archer e un spațiu al asimilării, al uniformizării și în același timp al luptei pentru păstrarea identității și recunoașterea diversității. America a constituit pentru mulți emigranți un „tărâm al făgăduinței”, cum este și cazul lui Abel Roznovski. Pentru acesta este însă un vis mai mult impus de nevoia căutării libertății, America e singura sa alternativă. Odată ajuns în acest nou spațiu, adoptă acest vis și va căuta cu tot dinadinsul să și-l împlinească. Visul american a fost prezent chiar din momentul stabilirii primilor coloniști: fiecare urma să trăiască într-o libertate biblică și să se consacre misiunii sale pământești fără piedicile puse de societatea decadentă și coruptă a Vechiului Continent, comparabil cu stabilirea evreilor pe Pământul Făgăduinței. De aici provine acel sentiment înăscut la toți locuitorii Lumii Noi, sentiment ce îl subjugă pe fiecare nou venit. După Jean Baudrillard, America nu este nici vis, nici o realitate, ea este o hiperrealitate: „Este o hiperrealitate pentru că e o utopie care s-a trăit ca realizată chiar de la început. Totul aici este real, pragmatic și totul te face să visezi.”⁸ Este momentul metamorfozării personajului nostru. O dovadă a dorinței de schimbare, a marcării unui nou început, o nouă șansă, schimbarea norocului, o reprezintă și noul nume pe care îl va purta de acum încolo. Primul lucru pe care i-l aduce libertatea este acela de a se putea numi cum își dorește, de aceea îl va lăsa pe vechiul Wladek cu toate tarele trecutului său și se va bucura de numele binemeritat al tatălui său de sânge, baronul Roznovski, de acum se va putea numi Abel Roznovski. Până acum

⁶*Ibidem*, p. 113.

⁷*Ibidem*.

⁸Jean Baudrillard, *America*, traducere Alina Beiu-Deșliu, Pitești, „Paralela 45”, 2008, p. 42.

avusese permanent un sentiment de ostilitate față de numele său, Wladek Koskiewicz: „Neputând să adopte titlul care simțea că i se cuvine ca moștenitor de drept al baronului, a urât numele de Koskiewicz ce-i va aminti întotdeauna de statutul său de copil nelegitim”⁹.

André Kaspi fixează 8 mari stereotipuri¹⁰ în jurul cărora americanul își structurează imaginarul: părinți pelerini și părinți întemeietori (protestanți persecutați care și-au găsit libertatea în America, sunt considerați întemeietorii civilizației americane prin limbă și religie), pionieri și predicatori („stereotipul cel mai prestigios și mitic dintre toate” îl constituie pionierii, cei care hotărâsc să-și încerce norocul în Vest. Aceștia sunt însoțiți cel mai adesea și de predicatorii îngrijorați de soarta acestor suflete. Astfel se explică religiozitatea persistentă și tendința de prozelitism a americanilor), plantatori și sclavi (Sclavul ca figură emblematică pentru istoria acestei țări. Aceste două categorii sunt văzute drept extremele societății americane pentru care egalitarismul rămâne o valoare fundamentală), întreprinzători și imigranți (credința în reușita individuală e adânc ancorată în societatea americană, întreprinzătorul e cel care pornind de la zero reușește prin forțe proprii să ajungă în vârful ierarhiei sociale. Alături de acesta e mitul imigrantului care, sosind mai târziu, va căuta noi moduri de a reuși).

Romanul lui Archer surprinde două din cele 8 stereotipuri fixate de André Kaspi: întreprinzătorul și imigrantul, lucru favorizat de plasarea acțiunii în unele dintre cele mai importante centre urbane ale Americii: New York, Boston și Chicago. Lumea metropolei scoate în evidență sistemul lumii capitaliste. Abel va ajunge să se învârtă în cercurile înalte ale oamenilor de afaceri americani și asta prin muncă și ambiție; dorința de a reuși în viață îi dă putere să treacă peste toate. Și toate astea plecând de jos, un simplu emigrant polonez. La cinsprezece ani (după ce trecuse prin atâtea, mai multe decât alții și-ar fi putut imagina că pot trece într-o viață) se vede debarcat în America. Prima impresie rămasă este cea a unei îndelungi așteptări. Toate, cozile pe care le-a avut de trecut până a fost declarat admis, numărul de intrare pe care l-a primit, îi reamintiră de Siberia: „Să fie, oare, America aidoma lagărelor rusești?”¹¹ Vizitele medicale, toate interviurile pe care le dădu îl făcură să resimtă statutul său de emigrant, ceea ce îi impulsionează și mai mult să facă ceva în viață. Dorea să-și cucerească dreptul de cetățean american și într-o bună zi să poată fi privit ca egal al lor. New York-ul reprezintă începutul său, într-o mică comunitate poloneză, ca ajutor de măcelar, pe East Side. Dar nu toți compatrioții săi aveau aceleași visuri de integritate ca el și Abel, în curând, a fost cuprins de neliniște văzând izolarea polonezilor, faptul că aceștia nu făceau nici un efort să învețe engleza. El se înscrie la cursurile serale și în doi ani ajunsese să vorbească fluent noua sa limbă. Într-o zi i se ivi oportunitatea unui nou job, ospătar la hotelul Plaza. Instalat la Plaza, s-a înscris la cursurile serale de engleză la Universitatea Columbia. A parcurs diverse trepte la Plaza până a ajuns ospătar la Salonul de Stejar, unde luau masa marii oameni de afaceri, post de pe urma căruia știu să profite, valorificând la bursă frânturile de informații pe care le prindea din întâlnirile de afaceri și curând conturile sale începură să se rotunjească considerabil. Îndrumătorul de la Universitatea Columbia, încântat de progresul său îl sfătuie să urmeze mai departe cursuri serale în

⁹Jeffrey Archer, *op. cit.*, p.163.

¹⁰André Kaspi, *Les Américains*, Paris, Edition du Seuil, 1986.

¹¹Jeffrey Archer, *op. cit.*, p. 168.

vederea obținerii diplomei de licențiat în litere, dar noua sa lume în care intrase începu să-l fascineze și dovedindu-și că are adevărate aptitudini în domeniu luă calea științelor economice. A pierdut treptat orice contact cu foștii lui prieteni polonezi. La vârsta de douăzeci și unu de ani i s-a acordat cetățenia americană și obținut diploma de licență în științe economice la Universitatea Columbia. Față de compatrioții săi, Abel știa ce vrea de la noua viață și încotro se îndreaptă. Curând va ajunge director adjunct al grupului hotelier Rockefeller, în Chicago.

Individualismul american se exprimă în special prin intermediul noțiunii de ascensiune socială ce rezultă din voința individuală: cine vrea să reușească poate să reușească. Nimic nu este imposibil. Aceasta era și deviza ambițiosului Abel. Întotdeauna ziua de mâine este cea care îți poate oferi mai mult. Americanul își păstrează încrederea în ascensiunea socială pentru toți: egalitarismul. Aceste două idei sunt strâns legate de contextul specific al spiritului capitalist pe care se sprijină.

Poziția față de muncă și de bani merită o atenție deosebită. Protestantismul întemeietor a modelat concepția americanilor despre muncă. Influența doctrinei puritane adusă de părinții pelerini a avut o importanță deosebită în formarea mentalului poporului american. Munca și banii sunt date fundamentale ale vieții în Statele Unite. După cum afirma Max Weber¹², nu este vorba doar de un mod de viață, ci de o etică. Câștigul nu mai e propus ca un mijloc de a satisface nevoile materiale ale omului, ci ca un scop în sine. Weber pune accentul pe noțiunea de *Beruf* în religia protestantă. *Beruf* este munca, devotamentul față de munca profesională. Conține ideea că omul își face datoria prin intermediul muncii care constituie cea mai înaltă activitate morală din lume. Abel Roznovski înțelesese cum stau lucrurile și viața sa până la vârsta de douăzeci și trei de ani însemnase exclusiv muncă. Viața personală îi lipsea, complexat fiind și de aspectul său fizic, ușorul schiopătat cu care se alesese în drumul evadării din Siberia. Repunând pe picioare lanțul hotelier al domnului Leroy și fiind și acționar cu 25%, consideră că poate visa la mâna fiicei șefului său texan, Melanie. Reacția acesteia îi reaminti care îi este locul. Deși foarte buni prieteni, tânăra îi tăie cu vehemență încercările de a duce relația pe făgașul unui mariaj:

„N-o să se întâmple niciodată ca o doamnă din Sud să se căsătorească cu un polonez emigrant, la prima generație, a răspuns ea înălțându-și cu mândrie capul. [...] Sunt sigură că ai să-ți găsești o poloneză frumoasă cu care să te căsătorești.”¹³

Egalitarismul american se dovedește a fi uneori o utopie, mulți dintre americani păstrându-și sentimentul de superioritate față de noii veniți. Și Bostonul se dovedise un oraș în care fiecare își cunoștea exact locul în ierarhia socială. Iar dacă marea majoritate a imigranților își acceptă locul fără a încerca să-și schimbe cu ceva poziția socială, fiind mulțumiți că pot avea un cămin liniștit și își pot câștiga banii necesari traiului zilnic prin muncă cinstită, Abel Roznovski nutrește ceva mai mult, el râvnește să ajungă egalul celor care până odinioară îi servea la masă.

¹²Max Weber, *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, traducere Ihor Lemnij, postfață Ioan Mihăilescu, ediția a doua, București, „Humanitas”, 2007, p. 46.

¹³Jeffrey Archer, *op. cit.*, p. 238.

E greu de vorbit despre o anumită cultură fără a cădea în capcanele stereotipurilor și ale reducărilor simpliste, iar generalizarea este prima greșeală pe care o întâlnim frecvent la cei ce discută despre spațiul de dincolo de Ocean. În realitate, policromia lumii despre care e vorba are o bogăție atât de copleșitoare încât aproape că e imposibil de spus despre ea ceva valabil pentru întregul ansamblu. Greu de prins în definiții, totuși americanii au o foarte limpede conștiință a diversității lor. E o societate în plină mișcare, în permanentă reordonare, cu oameni foarte diferiți, ajunși acolo pentru că vor să trăiască împreună într-o lume nouă. Că oamenii au acolo conștiința diferenței se vede în multe feluri. Nimeni nu uimește pe nimeni, pentru că alteritatea e acceptată ca firească, iar parcursul personajului Abel Roznovski ne dovedește acest lucru. Dorința de putere și răzbunarea sunt izvorâte în sufletul său din ambiția unui om care voia să capete recunoașterea noului spațiu. Între presiunea socială și propria sete de mărire granița este greu de demarcat, iar vinderea sufletului e aproape inevitabilă. Pentru Jeffrey Archer, omul este prins între Cain și Abel, iar granița dintre bine și rău e atât de subțire și oricând poți ajunge în partea cealaltă.

Bibliografie

- Archer, Jeffrey, *Cain și Abel*, traducere Doina Cerăceanu, București, Editura „Vivaldi”, 1993.
- Baudrillard, Jean, *America*, traducere Alina Beiu-Deșliu, Pitești, „Paralela 45”, 2008.
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology. Critical Theory Since 1965*, Tallahassee, Florida State University Press, 1990.
- McHale Brian, *Ficțiunea postmodernă*, traducere Dan H. Popescu, Iași, „Polirom”, 2009.
- Kaspi, André, *Les Americains*, Paris, Edition du Seuil, 1986.
- Weber, Max, *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, traducere Ihor Lemnij, postfață Ioan Mihăilescu, ediția a doua, București, „Humanitas”, 2007.

Acknowledgments: This work was supported by the European Social Fund in Romania, under the responsibility of the Managing Authority for the Sectorial Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013 [grant POSDRU/88/1.5/S/47646].

Confluente româno-hawaiiene în literatura lui Valeriu Anania

Abstract

Due to the historical context, Valeriu Anania lived in Hawaii in two different periods. There, more exactly in Honolulu, he built himself a so-called “literary workshop”, where he finished many dramatic texts, with Romanian mythological themes. His coming into direct contact with the Hawaiian cultural space and its mentalities also determined him to write a novel, *The Strangers of Kipukua*, a fiction representing the drama of an identity crisis, and not only. The novel is based on the alternance of interwoven narrative levels. One narrative level is built on the concept of reality, represented through the theoretical-speculative perception of the European intellectual and mythology. Thus, the return to the omnibus identity archetype is the only solution for the modern man. The other narrative level is constructed on Romanian cultural and theological references, the space in which Valeriu Anania formed himself, as well as on Hawaiian mythological folklore. There is also a plot of temporalities, circumscribed within the triangle of life-death-rebirth, the novel representing, from a certain perspective, an eschatological allegory. The author that is confronting the narrator in the novel, rewrites during his Hawaiian stay, a path of intellectuality, which follows a certain cycle, for example: he leaves Romania, Europe and the Orient at the same time, arrives in Western America and, afterwards, in mythical Hawaii, where he meets a Vietnamese woman who tells him about a Vietnamese custom, similar to a Romanian one. Thus, Valeriu Anania's literature may be regarded as “inhabited”, in Heideggerian terms, by at least two worlds situated at the confluence of cultures, with their mythical archetypal correspondents.

Key-words: interculturality, identity, modernity, mythology, theology.

Există o problematică a interculturalității pe care scriitorul Valeriu Anania (unul și același cu mitropolitul Bartolomeu Anania) a investigat-o în unele scrieri ale sale. Nu vom intra în amănunte legate de teoretizarea interculturalității din perspectiva celor două spații total diferite, respectiv cel român și cel hawaiian, pornind de la aspecte privind, bunăoară, interetnicitatea, multiculturalismul ori ceea ce ține de minoritățile culturale. Vom avea, însă, în vedere, competențele comunicării interculturale¹ cu referire la cele două spații. Ar fi interesant, desigur, din punct de vedere istoric și sociologic, de discutat despre o așa-zisă *intra-interculturalitate* (și înțelegem prin acest lucru ceva mai mult decât termenul *intracultural*), anume despre relația dintre entitățile culturale distincte prezente în arhipelagul Hawaii (în

¹Volodymyr Goshylyk, Nataliya Goshylyk, *A Glossary of Intercultural Communication*, Ivano-Frankivsk, 2010, p. 31.

fapt, regele Kamehameha va fi cel care va unifica insulele sub un singur sceptru²), așa cum și la noi se poate vorbi despre relații interculturale în(tre) teritoriile românești, dar nu acesta este obiectul studiului de față. Ceea ce ne-am propus relevă acel traiect al interdependențelor culturale care iau naștere în literatură la confluența dintre două spații atât de diferite, cel puțin la prima vedere.

Ca scriitor, Valeriu Anania are un profil complex, publicând cărți de poezie, cărți de proză, piese dramatice, eseuri, cărți de publicistică etc. O încununare a acestei activități literare a reprezentat-o, în plan teologic, traducerea *Bibliei*. Pe de altă parte, după o viață agitată în care a înfundat și pușcăriile comuniste, Valeriu Anania a fost plecat pentru zece ani în SUA, trimis fiind de autoritățile ecleziastice române, iar în timpul acestor ani, a locuit, în două perioade diferite, în Hawaii, mai precis în Honolulu. De aici și aplecarea sa ca scriitor pentru realitățile și viziunile culturale ale poporului hawaian.

Scrierile lui Valeriu Anania, cu adresă precisă asupra interculturalității mai sus amintite, sunt în număr de două: romanul *Străinii din Kipukua*, unde îmbină elemente de teologie creștină cu elemente mitice hawaiiene, și un așa-zis *Jurnal hawaian*, în care descrie experiența artistică, dar nu numai, în contextul întâlnirii cu spațiul cultural hawaian și cu mentalitățile acestuia.

La o primă vedere, e greu de realizat o corespondență a elementelor mitice hawaiiene, specifice unui teritoriu înconjurat de ape, cu elemente mitice românești. Există o sumedenie de zeități hawaiiene subacvatice în poveștile mitice ori în superstițiile legate de așa-ziișii pești îndumnezeiți³. Specific acestor ființe, este dubla lor configurare, de pește și umanoizi (căpătând formă umană). Dobândirea statutului de „formă” presupune, în viziunea lui Mircea Eliade⁴, desprinderea de Ape și căderea sub incidența timpului și a vieții. Ne putem gândi că, la noi, Vasile Voiculescu a scris, într-o tipologie similară, cartea *Lostrîța*. Mai mult decât atât, Adrian Poruciuc⁵ vorbește despre anumite figuri mito-simbolice care au devenit parte funcțional-organică a unui sistem care poate fi denumit *fenomenul românesc* al unității etno-lingvistice de sine stătătoare suprapusă spațiului (traco)/geto-dac. Bunăoară, *dolful*, întâlnit în folclorul colindelor românești, este o figură cu totul aparte, un monstru marin, rezultat al unor ritualuri azi de nemaînteles, cuvântul semnificând de la *pește (delfin)* până la *pântec, umflătură, bucălat*. Prin prisma similarităților, fără să luăm în discuție mitologiile hawaiiene, riscăm să facem o asociere între templul oracular din Delphi și acel oracol geto-dacic închinat lui Dionysos-Sabazios, prin care simbolismul cuvântului *delphi-delphis-delphys* a fost transferat în autohtonul *dolf*, de sorginte arhaică. Considerăm că cercetarea acestui aspect s-ar impune neapărat, în condițiile în care cercetătoarea Marija Gimbutas a sugerat, nefinalizând însă, semnificația cuvântului *delphis-delphys* ca aparținând unui templu-uter preistoric.

²Claude Hervé-Bazin, *Hawaii*, 3e éd., Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2007, pp. 28-29.

³Thos. G. Thrum, *Hawaiian Folk Tales. A Collection of Native Legends*, Chicago, AC. McClurg & Co., 1907, pp. 343-351.

⁴Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, Traducere de Mariana Noica, București, Editura „Humanitas”, 1992, p. 203.

⁵Adrian Poruciuc, *Archaeolinguistica. Trei studii interdisciplinare*, București, Institutul Român de Tracologie, 1995, p. 43.

Romanul *Străinii din Kipukua*, dincolo de artefactele unui construct livresc, are acea calitate de a ne face să percepem, în mod paradigmatic, o schimbare de mentalitate. Cu alte cuvinte, Valeriu Anania, tributar paradigmei speculativ-teoretice a intelectualului european, nu numai că descoperă o altă lume în mitologia hawaiiană, dar ne și transpune în ea, actualizând miturile, făcându-ne să trăim mitul ca și cum ar fi o realitate evidentă. Astfel, reîntoarcerea la arhetipul identității ontologice e singura soluție pentru omul modern. Valeriu Anania nu face altceva decât să preia teoria lui Mircea Eliade potrivit căreia miturile „povestesc istorii adevărate, referindu-se la lucruri reale”⁶. Și este convins de acest lucru exact în momentul în care lecturează o carte precum *Mitologia hawaiiană*, fiind în Hawaii, fiindcă își notează: „Mircea Eliade are dreptate: miturile (poveștile cu zei) sunt crezute ca fiind «povești adevărate», spre deosebire de legendele «istorice», care sunt gândite ca «ficțiuni»”⁷. Predominant în mitologia hawaiiană este aspectul dat de natura vulcanică a insulelor arhipelagului, anume lupta dintre foc și apă⁸. Acest aspect este exploatat foarte bine în roman, Kipukua fiind o mică localitate la poalele unui vulcan care erupe continuu. Ca topos geografic, atât Hawaiiul cât și Kipukua închipuie paradisul de altădată. Pe acest teritoriu nu există târătoare, așadar lipsa șarpelui e asociată, în mod biblic, cu o excepție: „Ar însemna, deci, că Hawaiiul e singurul petec de pământ care s-a sustras blestemului biblic. Un paradis în supraviețuire”⁹. Și, în alt loc, Valeriu Anania adaugă: „Kipukua părea un Hawaii în miniatură”¹⁰. Pe de altă parte, Valeriu Anania raportează la universul mitic hawaiian propria sa identitate marcată de rădăcinile românești și de formația sa teologică. La un moment dat, autorul narator spune în roman:

„Eu sunt un est-european, iar noi pretindem că păstrăm o legătură mai strânsă și mai nealterată cu dimensiunea ascunsă a lucrurilor, că adică suntem mai receptivi la înțelesurile lor subterane. Evident, nu dispunem de mana, dar suntem mult mai aproape de rădăcini decât occidentali”¹¹.

Mai mult, autorul se identifică în moartea propriului eu și învierea într-un alt eu, într-un dublu străin, dezrădăcinat, care-și caută mereu arhetipul originar. Iar ansamblul romanesc traduce acest sens fundamental al crizei de identitate, romanul fiind, în fapt, o alegorie a morții și învierii individului¹², problematizată, însă, într-un mod aparte de Valeriu Anania.

Metafora alegorică este mult mai amplă, autorul instituind o paralelă între descinderea în arhipelag a lui James Cook, descoperitorul Hawaiiului, și cea a lui Iisus Hristos în omenire. James Cook fusese primit ca un zeu pe insule, dar apoi omorât. În concepția mitologică hawaiiană, zeul Lono, adică zeul vieții celei văzute,

⁶Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere*, Traducere de Maria și Cezar Ivănescu, București, Editura „Univers Enciclopedic”, 1998, p. 11.

⁷Valeriu Anania, *Memorii*, Iași, „Polirom”, 2008, p. 491.

⁸*Ibidem*, p. 454.

⁹Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua*, Prefață Aurel Sasu, Cronologie Ștefan Iloaie, Iași, „Polirom”, 2010, p. 75.

¹⁰*Ibidem*, p. 135.

¹¹*Ibidem*, p. 148.

¹²Lucian Vasile Bâgiu, Valeriu Anania, *Scriitorul*, Cluj-Napoca, Editura „Limes”, 2006, p. 153.

identificat prin James Cook, este așteptat să învie iar și iar. Valeriu Anania nu face altceva decât să contrapună timpului ciclic, reprezentat de acest zeu Lono, timpul linear din creștinism, mergând pe linia lui Mircea Eliade, în fapt, Sfântul Augustin fiind acela care desăvârșise concepția lineară a timpului, de la căderea inițială până la mântuirea finală¹³. Multe dintre personajele romanului împărtășesc, într-un mod literal sau figurat, statutul de persoană moartă sau înviată, numai că natura alegorică a actanților este supusă unui aparent sofism retoric¹⁴: „nu cumva de-abia prin înviere am murit?”¹⁵. Personajul care rostește sentința aceasta, un anumit prinț al unei insule, se simte singur și străin întrucât toți vor vorbi despre înviere dar nu și despre înviat. Iar drama acestei învieri fără bucurie e redată bine în următorul citat: „Moartea avea să-l ducă la înviere, învierea avea să-i aducă sentimentul înstrăinării. Sentimentul înstrăinării avea să-i trezească dorul de ducă. Și, când te simți străin între ai tăi, unde să te duci?”¹⁶. Compararea realității de după moarte cu cea de după înviere oricum nu ne este la îndemână, dar Valeriu Anania operează asupra ei: „Moartea se întâmplă în curgerea firească a lucrurilor, pe când învierea e un fapt cu totul excepțional. [...] Se pare că noi avem o imagine mult mai limpede asupra vieții de după moarte decât asupra aceleia de după înviere”¹⁷. Ca și în piesa dramatică *Du-te vreme, vino vreme!*, Valeriu Anania transpune în roman himera „tineretii fără bătrâneții și a vieții fără de moarte” (are o expresie la un moment dat: „cu viața spânzurată de netimp”¹⁸), deși finalul alegoric al romanului este apoteotic: vulcanul erupe și consecințele sunt apocaliptice. Înainte de acest deznodământ, Valeriu Anania se referea la Hawaii ca la un paradis cu „o liniște și o pace de sfârșit de lume”¹⁹. Sensul eschatologic în versiune hawaiitiană nu este liniștitor, pentru că autorul-narator constată în finalul romanului: „Și mă simții deodată singur și străin și o spaimă mare mă cuprinsese”, pentru că „petrecusem atâtea întâmplări și întâlnisem atâția oameni și nimeni nu mă întrebase cine sunt și cum mă cheamă”²⁰, așadar drama de identitate nu fusese rezolvată.

Răspunsul care vizează problematica identității este dat de unul dintre personajele romanului, dl Martin, cel croit după un personaj real, dr. Alexandru Corpaciu, savant român stabilit în Hawaii, dar care lucrase în armata americană. De altfel, și personajul Diana-Niaulani este croit după unul real, femeia cu numele Kenya, pe care a întâlnit-o cumva miraculos, în Honolulu. Personajul Martin spune la un moment dat: „Mă prinde frigul când mă gândesc că rămășițele trupului meu ar putea să zacă în pământ străin. Reintegrare? Nu există decât o singură reintegrare, în pământul patriei care te-a dat lumii”²¹. Inserția elementelor care țin de o anumită românitate este evidentă în roman, de pildă cea care se referă la strigoi. Valeriu Anania a exploatat-o și în piesa dramatică *Miorița*. Ori, într-un alt registru intercultural, atunci când face o conexiune a tradițiilor ancestrale dintre două comunități etnice total diferite și despărțite teritorial, dar care se întâlnesc

¹³ *Ibidem*, pp. 156-157.

¹⁴ *Ibidem*, p. 159.

¹⁵ Valeriu Anania, *Străinii...*, op. cit., p. 278.

¹⁶ *Ibidem*, p. 281.

¹⁷ *Ibidem*, p. 266.

¹⁸ *Ibidem*, p. 45.

¹⁹ *Ibidem*, p. 69.

²⁰ *Ibidem*, p. 293.

²¹ *Ibidem*, p. 107.

întâmplător în San Diego: hawaiienii și ȝiganii²². Și tocmai această îngemănare, care nu pare plauzibilă, dă o notă de originalitate romanului în cauză. Nu există referințe care să ateste un caz practic, în mod real, dar nici nu putem cunoaște ori contrazice intenția autorului atunci când el a preluat un exemplu observabil sau a avut în vedere doar un aspect intuitiv.

Problematica alegoriei este dezvoltată de Valeriu Anania și într-un mod polifonic. Bunăoară, pornind de la *alegoria peșterii* lui Platon, în ceea ce Valeriu Anania numește „taina peșterii”²³, concentrează pe traiectul devenirii ori iluminării personale, în sens pedagogic, un conglomerat de simboluri și motive arhetipale care, „în pofida stufozității și a compoziției labirintice” (după cum se exprima Dumitru Micu²⁴), dau echivalența înțelegerii plenare a lumii, atât din punct de vedere istoric, mitic, teologic, eschatologic etc. Nu întâmplător, Aurel Sasu spune, referindu-se la roman, că „metafora timpului e amplificată tulburător prin cea a genezei și a spectacolului cosmic, într-o simbioză neobișnuită de sublim al viziunii și de forță simbolică a limbajului”²⁵.

Pe de altă parte, în *Jurnalul său hawaiian*, Valeriu Anania punctează, uneori în cheie ironică, confluențele româno-hawaiiene așa cum rezultă din experiența pe care a avut-o în sejurul hawaiian, în vacanța de muncă artistică, după cum a numit-o, știut fiind că aici a rescris și definitivat cele patru piese dramatice pe care le-a reunit într-o singură carte, respectiv: *Miorița*, *Meșterul Manole*, *Steaua Zimbrului* și *Du-te vreme, vino vreme!*. În Hawai i-a cunoscut pe poetul român Ștefan Baciș și pe soția acestuia, Mira Simian, de la care a primit cadou o sculptură din lemn, reprezentând o *Miorița hawaiiană*²⁶. În drumul cu avionul spre insulă, neașteptat, a fost uimit să audă *Rapsodia Română* de Enescu²⁷. La ridicarea bagajelor, a avut probleme din cauza unei „putini cu brânză”²⁸, pe care o adusese din SUA iar nu din România. În Honolulu a închiriat, pentru trei dolari pe zi, o așa-zisă colibă unde, pe pereți, a atârnat un covor și ștergere românești, plus afișele cu *Miorița* și *Meșterul Manole*²⁹, de la stagiunea în care i se jucaseră piesele dramatice în țară. De Anul Nou primește, printre altele, mesaj de la Nichita Stănescu³⁰. Într-o zi se trezește cu două doamne care încearcă să-l convertească la mormonism (deja cosmopolitismul american intrase cu toate drepturile în arhipelag), dar se lasă convinse ele de anumite realități ale ortodoxiei românești cât și ale femeilor din România³¹. Marie-France Ionesco, fiica lui Eugène Ionesco și cea îndrăgostită de Matei Călinescu, deși venise pentru o săptămână în Honolulu, nu vrea să-l vadă pe motiv că este „periculos”³². Periculozitatea aceasta, manifestată și în alte ocazii drept antiromânism în ochii fiicei dramaturgului, era probabil asociată cu faptul că Valeriu Anania ar fi făcut

²²*Ibidem*, pp. 84-90.

²³*Ibidem*, p. 154.

²⁴Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. III, București, Editura „Iriana”, 1996, p. 280.

²⁵Aurel Sasu, „Te iată iarăși singur”, în *Steaua*, nr. 5, mai 1980, p. 38.

²⁶Valeriu Anania, *Memorii*, op. cit., p. 459.

²⁷*Ibidem*, p. 457.

²⁸*Idem*.

²⁹*Ibidem*, pp. 456-458.

³⁰*Ibidem*, p. 470.

³¹*Ibidem*, p. 473.

³²*Ibidem*, p. 471, 475.

pușcărie politică în calitate de legionar, cum mulți intelectuali au fost catalogați, pe nedrept, cu aceeași monedă. În fapt, Mira (îndrăgostită de Ion Negoitescu) era cea care îi furniza așa-zisa *bârfă* asupra scriitorimii române, mai ales asupra celei din exil. Bunăoară, primise o scrisoare de la Ionel Jianu care-l făcuse pe Eugène Ionesco „mare porc” pentru că, deși fusese lansat în România ca scriitor de către Ionel Jianu, Eugène Ionesco nu l-a invitat la festivitatea de recepție cu ocazia primirii ca membru al Academiei Franceze³³. Ca preot, Valeriu Anania a slujit în limba română la singura biserică ortodoxă (deși grecească) din Honolulu³⁴. La împlinirea vârstei de cincizeci de ani, a purtat la gât o ghirlandă de orhidee, potrivit obiceiului hawaiian³⁵. De Paști a ascultat romanțe de Ioana Radu³⁶. Pe de altă parte, în privința pomenirii morților, Valeriu Anania a rămas uluit aflând de la vietnameza Tuyet Ly, pe care a întâlnit-o în Honolulu, că în Vietnam există un obicei foarte asemănător cu Paștele Blajinilor de la noi³⁷. Ideea hrănirii morților din „lumea cealaltă” o va folosi într-o viitoare piesă dramatică, *Greul Pământului*. De altfel, ca o marcă a cosmopolitismului cultural, românul Valeriu Anania o va învăța, în Hawaii, pe vietnameza Tuyet Ly, cât de bună este o cafea turcească. La Universitatea din Honolulu va conferența cu mare succes pe o temă inedită în acel spațiu, *Aventura lăuntrică a Ortodoxiei*³⁸. Pentru studenți, subiectul era absolut nou, dar impresia a fost pozitivă și datorită modului cum a fost condusă discuția.

Îl putem înțelege pe Valeriu Anania în măsura în care conștientizăm efortul său de reactualizare a tradiției pe eșafodul modernității, atât din punct de vedere laic cât și teologic, în mod istoric și universal, fiind, de altfel, foarte atent la nuanțe.

„Fără să fie un cult mort al morților, - spune Mihail Neamțu -, tradiția recunoaște importanța a tot ceea ce ne precedă și destinul recapitulativ pe care îl asumă memoria generațiilor viitoare. [...] În modernitate, tradiția devine, dintr-un vehicul robust, un simplu palimpsest. Valorile trecutului au fost șterse, nu însă fără urme. Modernitatea nu poate respira calm în relația cu propria memorie”³⁹.

Prin urmare, în contra curentului, Valeriu Anania manifestă acea atitudine sintetizatoare a unui criteriu axiologic, a unei libertăți de acțiune, a unei credințe anume. Măsura sa este o îngăduință asupra contextelor experimentale care i-au constituit viața. Ieșind din muțenia închisorilor și din mizeria comunismului și trezindu-se dintr-odată în mult prea zgomotosul capitalism american, probabil că Hawaiiul a trecut drept raiul unei binecuvântate liniști, un tărâm la marginea lumii, izolat și tocmai de aceea binevoitor pentru orice om trăitor de drame zilnice, dar mai ales pentru un scriitor. „Cuvântul Hawaii mi-a căzut ca o rostire magică, din sfera

³³*Ibidem*, p. 500.

³⁴*Ibidem*, pp. 496-497.

³⁵*Ibidem*, p. 502.

³⁶*Ibidem*, p. 518.

³⁷*Ibidem*, p. 520.

³⁸*Ibidem*, pp. 524-525.

³⁹Mihail Neamțu, *Bușnița din dărâmături. Insomnii teologice în România postcomunistă*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Iași, „Polirom”, 2008, pp. 120, 123.

utopiilor”⁴⁰, va recunoaște mai târziu Valeriu Anania, amintindu-și momentul care a conjurat la împlinirea acestui destin hawaiian, niciodată visat.

Dar conjurația hawaiiană are și un co-autor, în persoana doamnei Pat(ricia) Pâslaru, soția unui român din SUA care, fiind americană, nu știa deloc românește, însă îl aprecia pe Valeriu Anania în primul rând ca scriitor român. Astfel, Valeriu Anania va lăsa, „pe seama celei mai adevărate prietenii pe care am avut-o vreodată, înaltă, pură, jertfelnică, înțelegătoare, harismatică, atotcuprinzătoare”⁴¹, manuscrisul *Memoriilor* sale (inclusiv *Jurnalul hawaiian*) spre păstrare într-un seif de bancă, cu cifru secret (să fie publicat, eventual, la cinci ani după moartea sa, dacă împrejurările nu vor hotărî altfel), document pe care-l va recupera de abia în anul 2001. Motivația a fost aceea că re-întoarcerea sa în România comunistă a anilor șaptezeci ar fi putut coincide cu o moarte. Pat(ricia) Pâslaru i-a propus, pentru sejurul hawaiian, o activitate de scriitor pe care să i-o raporteze zilnic, prin poștă. Scris în engleză, „raportul” a devenit un *Hawaiian Diary*⁴², formă livrescă a descrierii experienței la confluența dintre culturi.

În concluzie, putem spune că literatura lui Valeriu Anania este infuzată de elemente cu o dublă semnificație, exprimând atât raporturile cu sinele cât și raporturile cu lumea, în cazul de față lumea hawaiiană. Altfel spus, „discursul lui Valeriu Anania urmărește relevarea valorilor primordiale, a unor esențe atemporale și sempiternel, într-o mai bună așezare a rosturilor profane”⁴³ și într-o reconciliere cu prezentul.

Bibliografie

Anania, Valeriu, *Memorii*, Iași, „Polirom”, 2008.

Anania, Valeriu, *Străinii din Kipukua*, Prefață Aurel Sasu, Cronologie Ștefan Iloaie, Iași, „Polirom”, 2010.

Bâgiu, Lucian Vasile, *Valeriu Anania. Scriitorul*, Cluj-Napoca, Editura „Limes”, 2006.

Eliade, Mircea, *Mituri, vise și mistere*, Traducere de Maria și Cezar Ivănescu, București, Editura „Univers Enciclopedic”, 1998.

Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, Traducere de Mariana Noica, București, Editura „Humanitas”, 1992.

Goshylyk, Volodymyr; Goshylyk, Nataliya, *A Glossary of Intercultural Communication*, Ivano-Frankivsk, 2010.

Hervé-Bazin, Claude, *Hawaii*, 3e éd., Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2007.

Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. III, București, Editura „Iriana”, 1996.

Neamțu, Mihail, *Bufnița din dărâmături. Insomnii teologice în România postcomunistă*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Iași, „Polirom”, 2008.

Poruciuc, Adrian, *Archaeolinguistica. Trei studii interdisciplinare*, București, Institutul Român de Tracologie, 1995.

Sasu, Aurel, „Te iată iarăși singur”, în *Steaua*, nr. 5, mai 1980.

Thrum, Thos. G., *Hawaiian Folk Tales. A Collection of Native Legends*, Chicago, AC. McClurg & Co., 1907.

⁴⁰Valeriu Anania, *Memorii*, op. cit., p. 451.

⁴¹*Ibidem*, p. 7.

⁴²*Ibidem*, p. 456.

⁴³Lucian Vasile Bâgiu, op. cit., p. 502.

RECENZII

Gramatica Academiei, într-o secvență explicativă

Anul 2005 a fost unul de răscruce în lingvistica românească. Au apărut atunci două lucrări cardinale pentru marcarea evoluției limbii române în ipostază normativă („Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române“) și, respectiv, descriptivă („Gramatica limbii române“, vol. I „Cuvântul“, vol. II „Enunțul“, Editura Academiei Române). O precizare: în 2008 Gramatica s-a retipărit, cu subtitlul „Tiraj nou, revizuit“, ceea ce nu a însemnat doar operarea unor modificări minore (corelarea capitolelor, explicații suplimentare, revizuirea ortografică, refacerea *Indicelui de materii*) impuse de amploarea materialului prelucrat și, probabil, de respectarea angajamentului asumat în numele anului 2005. O modificare majoră însă față de tirajul anterior a fost introducerea unui capitol nou, „Complemente. Prezentare generală“ (definiție, caracteristici, tipologie, ierarhizare), cu scopul declarat de a face „mai explicită baza teoretică a concepției și a organizării sintactice din această gramatică“ („Notă asupra noului tiraj“, semnată „Autorii“, p. VI).

Dacă DOOM₂ poartă mențiunea „Ediția a II-a revăzută și adăugită“, ceea ce subliniază legătura extrem de strânsă dintre aparițiile din 1982 și 2005, Gramatica Academiei – cum îndeobște i se spune – se abate de la această practică editorială, măcar pentru faptul că volumul I din 1963/1966 era rezervat morfologiei, iar al II-lea sintaxei (corespondenții „Cuvântului“ și „Enunțului“ din ediția 2005/2008). Pe pagina de titlu a versiunii din 1966 scrie: „Ediția a II-a revăzută și adăugită/ iraj nou“. Prin urmare, este o lucrare fundamental nouă și novatoare, menită a reflecta stadiul actual al limbii române și a o alinia la orientările teoriilor lingvistice la nivel mondial.

Profesorii, studenții, elevii, publicul larg au manifestat însă un semnificativ scepticism la apariția „gramaticii albastre“ (2005), repetat peste trei ani, în fața „gramaticii verzi“ (după culoarea copertelor). Nu doar terminologia în bună parte înnoită, ci și structurarea diferită față de 1963/1966 (de exemplu, din clasa părților de vorbire lipsește articolul) au alimentat reticența cititorilor. Nici chiar introducerea unor secvențe în cuprinsul manualelor de limba și literatura română pentru liceu nu a slăbit mefiența elevilor, dar și a profesorilor. A rezultat un demers programatic al autorilor Gramaticii (universitari, dar și cercetători științifici de la Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan-Al. Rosetti“) de a difuza informația și a o accesibiliza, prin intermediul unor întâlniri organizate în marile centre universitare, sau de a se asocia granturilor CNCSIS cu profil filologic.

Un astfel de grant – „Modele teoretice și aplicații pentru receptarea diferențiată a operelor literare ale scriitorilor canonici în conformitate cu reforma curriculară pe cicluri de învățământ liceal“ – a fost derulat de Facultatea de Litere a Universității „Transilvania“ din Brașov (coord., prof.univ.dr. Caius Dobrescu) în anii 2006-2008, adică imediat după apariția GALR-ului. Unul dintre coautorii *Gramaticii Academiei*, prof.univ.dr. Mihaela Gheorghe, cadru didactic la această unitate de învățământ și, totodată, cercetător științific la Institutul de Lingvistică, a avut „sarcina de a găsi soluții pentru eficientizarea orelor de limbă și comunicare“. Domnia Sa a fructificat prilejul de a converti conținutul fatalmente descriptiv al

Gramaticii în explicații detaliate și scheme mnemotehnice și, mai mult decât atât, de a concretiza materia teoretică în exerciții, urmate de răspunsuri. Scrierea unei cărți de sine stătătoare din experiența lucrului cu studenții și profesorii antrenați în modulele de formare continuă, aproape că a devenit o obligație. A rezultat lucrarea „Limba română. Probleme teoretice și aplicații” (Editura Universității „Transilvania” din Brașov, 2009), cu subtitlul „O introducere în sintaxa modernă a complementelor”. Cartea „își propune să fie un manual de gramatică modernă, destinat în primul rând profesorilor care doresc (sau sunt nevoiți) să asimileze noutățile de descriere gramaticală, dar și studenților filologi” („Argument”, p. 5). „Pentru mulți dintre aceștia – continuă autoarea –, lectura Gramaticii academice a limbii române (GALR) poate fi descurajantă” (p. 6). Un alt mobil al proiectului editorial de care beneficiem cu toții derivă din subtitlul cărții. Câtă vreme versiunea din 2008 deține o secvență inedită, alocată complementului, era firesc ca specialistul în sintaxă care este Mihaela Gheorghe să iasă în întâmpinarea colegilor de breaslă cu o carte centrată pe această problematică deloc simplă.

Poate mai însemnat decât conținutul direct al celor 186 de pagini este cuvântul-înainte, un adevărat studiu introductiv centrat pe trei direcții: una motivațională (de ce studiem gramatica), o alta pragmatică (de ce a fost nevoie de o nouă gramatică) și una normativă. Acest ultim aspect este tratat implicit, iar constatările personale sunt pesimiste: „În lipsa unei anchete pertinente, am recurs la <<căutarea>> pe internet a unor păreri legate pe tema stării limbii române și am descoperit existența unor forumuri dedicate acestei probleme. Din păcate, chiar apărătorii limbii se exprimă defectuos și au o ortografie dezastruoasă” (p. 80).

Recunoscută fie ca „matematica limbii”, fie ca „gramatica minții”, gramatica promovată prin lucrarea Mihaelei Gheorghe are în grijă nu descriptivul, ci uzul. Să recunoaștem că în școala generală se face – de bine, de rău – ceea ce este strict necesar: identificarea unităților lingvistice (în ciclul primar) și descrierea acestora (în gimnaziu). Liceului îi revine obligația de a trece de la competența lingvistică achiziționată în ciclul anterior la performanța lingvistică menită a-l integra social pe adolescent. Prin urmare, nu de eterna analiză gramaticală au nevoie liceanul și apoi studentul de la Litere, ci de construirea de enunțuri, adică de comunicare vie. Ultimul semestru al cursivului filologic (fonetică, lexicologie, morfologie, sintaxă) ar trebui alocat exclusiv aplicațiilor pe linia elaborării de mesaje sau secvențe de mesaje după un algoritm conștientizat deja. Este și deducția noastră din lectura manualului de limba română discutat aici, din care reproducem – pentru a stimula interesul cititorului și a atenua neîncrederea în GALR – un exercițiu (p. 63) și, apoi, răspunsurile oferite de autoare (p. 69):

„Găsiți câte trei exemple pentru categoriile lexicale subliniate, în care să se actualizeze următoarele grile de subcategorizare:

Model: $N_D + V + N_N$ *îmi **priește** vacanța*; (nu)-i ***ajunge** timpul*; *îți **trebuie** o vacanță*

a) $N_N + V + N_{Ac}$	h) Adj + N_D
b) $N_{Ac} + V + N_N$	i) $N_N + V + \text{Prep} (N_{Ac})$
c) $N_D + V + \text{că}...$	j) Adv + N_D
d) $N_D + V + \text{să}...$	k) Adv + <i>Rel...</i>
e) $N_N + V + \text{dacă}...$	l) Prep + Adj
f) V + <i>să...</i>	m) Prep + Adv
g) Adv + <i>că...</i>	n) Adj + <i>că...</i>

„Soluțiile exercițiului: 1. (a) *cineva aruncă o piatră/ aduce o contribuție/ caută o casă; (b)* *mă interesează subiectul/ mă emoționează poemul/ mă mișcă atitudinea (lui); (c)* *îi ajunge că (l-ai obosit cu atâtea întrebări)/ îmi pare bine că (te văd)/ le-a cășunat că (trebuie să plece); (d)* *îi arde să facă glume/ i s-a cășunat să plece/ îi vine să plângă; (e)* *cineva se interesează dacă (ai reușit)/ ea se întreabă dacă (vii cu noi)/ el nu s-a hotărât dacă (îți dă mașina); (f)* *urmează să (intre)/ trebuie să (plec)/ era să (greșesc); (g)* *probabil că (ai dreptate)/ desigur că (ai aflat...)/ firește că (am înțeles); (h)* *supărată pe (cineva)/ dependentă de (ceva)/ atentă la (ceva); (i)* *cineva își dă seama de consecințe/ recurge la tertipuri/ se concentrează asupra rezultatelor; (j)* *(procedează) aidoma cuiva/ asemenea părinților/ similar cuiva; (k)* *indiferent cine (vine)/ similar cui.../ aidoma cui; (l)* *(au calificat-o) drept imposibilă/ ca folositoare; (m)* *până atunci/ înspre acolo/ către acolo; (n)* *bucuroasă că (ai venit)/ supărată că (nu l-ai chemat), conștientă că (a greșit)“ (p. 69).*

Nostalgică, autoarea invocă vremea (de fapt, vremurile, dată fiind distanța în timp) când autoritatea profesorului de limba română era de netăgăduit: „Cred că este necesar ca prestigiul de altădată al gramaticii să fie redobândit și aceasta nu se poate realiza decât printr-o instrucție modernă a dascălului de gramatică“. Subscriem și așteptăm lucrări similare, focalizate pe alte unități sintactice sau morfologice.

Ioan Dănilă

