

**POETICA ROMANULUI ÎN SECOLUL AL XXI-LEA.
O PRIVIRE ASUPRA ROMANULUI ȘTEFAN CEL MARE. ÎNTOARCEREA
DE VALERIU ȚURCANU**

**THE POETICS OF THE NOVEL IN THE TWENTY-FIRST CENTURY.
AN APPROACH TO VALERIU ȚURCANU'S NOVEL STEPHEN THE GREAT. THE RETURN**

RUXANDRA NECHIFOR,

doctor, profesoară,

Liceul teoretic „Vasile Alecsandri“, Iași, România

*În secolul al XXI-lea, romanul cunoaște dezvoltări diverse în Sud-Estul Europei, dar rămâne o poveste, o transfigurare artistică a ceea ce s-a întâmplat cândva, situându-se astfel în apropierea mitului, sau o reinventare a realității în spațiul ficțiunii, fiind, prin urmare, în relație cu istoria. Scopul acestei recuperări a istoriei este de a experimenta formule literare sau de a educa ori forma, căci transmite mesajul pertinent al autorului care se angajează cu opera sa în corectarea realității. Este curios cum în postmodernitate, în ritmul ultrarapid al evenimentelor, romanul reia teme și motive clasicizate, pe care le revigorează cu tehnici preluate din domenii conexe, precum teatrul sau cinematografia. Romanul lui Valeriu Țurcanu, **Ștefan cel Mare. Întoarcerea**, aparține postmodernității ca apariție într-un moment istoric și îmbină într-un mod reușit tradiția și modernitatea, dând vigoare și densitate unui personaj istoric, Ștefan cel Mare.*

Cuvinte-cheie: Valeriu Țurcanu, roman, poetică, personaj, Ștefan cel Mare, mit, tehnici narative

In the twenty-first century, in South-eastern Europe, the novel embraces different ways of expression, but it remains a story, an artistic transfiguration of what happened once, so being related to myth, or a reconstruction of the reality in a fictional space, therefore preserving a relation to history. The purpose of this recovery of history is to experience new literary forms or to form and to educate, as it offers the pertinent message of the author who engages himself through his work in correcting reality. It is a wonder how in post-modernity, in the very fast rhythm of the events, the novel reinforces themes and motifs already classicized and refreshes them with techniques drawn from connected areas such as theatre and cinema.

*Valeriu Țurcanu's novel **Stephen the Great. The Return** belongs to post-modernity and blends successfully tradition and modernity, gaining vigor and density for a historical character, Stephen the Great.*

Keywords: Valeriu Țurcanu, novel, poetics, character, Stephen the Great, myth, narrative techniques

În istoria literaturii moderne, se pot identifica patru momente esențiale pentru dezvoltarea și înțelegerea raporturilor dintre realitate și ficțiune, care reliefează, de fapt, trecerea de la *a părea*, la *a fi* și la *a exista*, sau, cu alte cuvinte, mutația de la *lucru* (înțeles în mod absolut, cu absența activității care îi stă la bază) la *produs* (legat în mod necesar de activitatea creatoare¹). Un moment inițial este reprezentat de *Comedia umană* a lui Balzac, care face concurență stării civile, aspirând să reprezinte realitatea așa cum este ea, întemeindu-se pe un cod dat, pe norme stilistice, tematice, estetice. Coerente, previzibile, văzute din exterior, personajele dobândesc o semnificație în legătură cu *istoria* care le legitimează evoluția, cu *mediul*, ce funcționează ca un rezonator, și cu *o morală* (legată, evident, de puterea unei colectivități), care le dictează destinul. Această *viață a personajelor*, ce se conturează ca efect al strategiilor textuale, este opusă, la Proust, *vieții operei de artă*². În acest al doilea moment, al *estetismului*, se

1 Vezi, în acest sens, explicația lui Coșeriu, 2009: 201, privind distincția lui Humboldt între ergon și enérgeia: „numai pentru că se manifestă ca activitate, limbajul poate fi studiat și ca «produs».“ Se știe că un text poartă mai mult sau mai puțin urma activității de producere. Dacă semnele facerii (sau caracterul autoreferențial ori înțelegerea trucului, după Proust, 1976) sunt evidente, atunci are calitatea de produs, iar dacă aceste semne tind către zero, consideră textul ca *lucru*.

2 În *Contra lui Sainte-Beuve*, Proust consideră că iluzia realității menținută în *Comedia umană* este un efect al artei lui Balzac, al valorificării unor norme literare, iar *a înțelege trucul* scriitorului înseamnă a crede mai puțin în realitatea personajului și a orienta atenția către operă și modul în care aceasta devine: „Dacă impresia vitalității șarlatanului, a artistului este accentuată, aceasta e în detrimentul vieții operei de artă!“ (Proust 1976: 149).

înregistrează, după Toma Pavel³, o ruptură între eu și lume, literatura sau arta, în genere, constituind singura posibilitate care i se oferă omului de a fi fericit. Obiectivă sau subiectivă, realitatea continuă astfel să fie un veritabil centru de interes pentru scriitori, în măsura în care abordarea ei se poate face din perspective diferite: sociologice, morale, metafizice. În *Pentru un nou roman*, Robbe-Grillet (2007) identifică romanul tradițional după suplimentul de sens care însoțește realitatea reprezentată ori după acele semnificații intenționate care *înconjoară lucrul ca ceva în plus*. Propune un alt pact: a nu considera lucrul decât ca lucru în sine, fără *franjurile culturale*, care îl falsifică. Pentru susținătorul Noului Roman, lumea nu are semnificații în sine, nu este nici absurdă, nici rezonantă; ea *este și atât*. Prin poetica *prezenței* pe care o propune, are în vedere caracterul primordial al lucrului, ceea ce este el, în absența oricăror sisteme de referință, care comportă semnificații diferite (de natură morală, psihologică, sociologică); cu alte cuvinte, denunțator al unui tip deformativ de percepție, Robbe-Grillet preconizează un mod insolit de a privi lucrurile, tehnică ce tinde către evidențierea laturii neobișnuite a lumii, concomitent cu impunerea unui nou mod de receptare a personajului. Acesta din urmă își face simțită prezența nu printr-un comportament exterior, ci prin privire, gândire sau pasiune, procese care slujesc și susțin descrierile de obiecte. Nu personajul dispare din romanele lui, ci modul tradițional de construcție, bazat pe comentariu și intenție auctorială evidentă. Raportat la această din urmă prezentare, personajul este, evident, o *noțiune depășită*, în concepția autorului francez. În volumul citat, Robbe-Grillet dezvăluie chiar prescripțiile ce stau la baza construcției personajului: trebuie să aibă nume, prenume, părinți, strămoși, profesie, rang social, statut psihologic, fizionomie revelatoare, un trecut, un caracter care să-i motiveze acțiunile și care să-l facă iubit sau detestat de cititor. (cf. Robbe-Grillet, *Despre câteva noțiuni depășite*, 2007). Față de realismul lui Balzac, Robbe-Grillet propune *un nou realism*, al textului ce se constituie, în care naratorul construiește lucrurile din jur și descrie aceste obiecte plâsmuite, denudând convenția. Interesul nu mai este reprezentat de o realitate aflată dincolo de text, ci de spațiul textului imediat, care conferă prezență mai ales semnelor. Iluzia referențială este treptat înlocuită de autoreferențialitate, *mimesisul* este concurat de *antimimesis*. Cele trei momente identificate mai sus, respectiv Balzac, Proust, Robbe-Grillet, reliefează trei moduri diferite de a concepe literatura în funcție de imitarea sau refuzul realității. Literatura postmodernă împacă aceste contrarii, prin conjugarea, în spațiul scriiturii, a normelor realismului cu ale textualismului, astfel încât universul ficțional să apară concomitent ca *lucru* și ca *produs*. Intens autoreferențială, literatura postmodernă valorifică în mod ludic sau ironic și tehnicile realismului, destabilizând obișnuințele de lectură. În fond, ceea ce propune scriitorul postmodern ține, așa cum subliniază McHale (2009), de dominantă ontologică a fenomenului artistic sau de propunerea unor lumi fictive, posibile, aflate, după Kundera, sub semnul lui *a exista*⁴. Se impune astfel necesitatea unei poetici a personajului care să evidențieze, pe de o parte, modul în care a fost creat și, pe de altă parte, să anticipeze modalitățile

3 Toma Pavel identifică două accepții ale *estetismului*: ca relație specială între individ și lume și ca opțiune conștientă pentru artă ca preocupare salvatoare, cu rădăcina în concepția romantică a artei ca mântuire. Între personajele lui Proust și lumea lor există o distanță aparent insurmontabilă: mediul își pierde capacitatea de rezonanță, morala nu le ajută, iar istoria le este indiferentă. Singurătatea individuală este răscumpărată, pe de o parte, de nesatisfăcătoare momente de bucurie, odată cu „redescoperirea involuntară a fericirii ascunse în memorie”, (v. episodul madlenei) (Pavel 2008: 385), iar, pe de altă parte, de artă, care oferă *adevărate eliberare*: „dacă e adevărat că accesul direct la plenitudinea trăirii li se refuză oamenilor, ei o pot regăsi în literatură”, (*idem, ibidem*); „Forța morală ... le lipsește în mod evident personajelor lui Proust și doar arta sau vocația artistică sunt în stare să le elibereze, deoarece numai ele permit oamenilor să guste adevărata savoare a vieții. O artă literară apropiată de poezie și de muzică, evocând neobosit trăirea momentană, învârtind caleidoscopul celor mai fugitive senzații și stări de spirit, anunță superioritatea vieții recreate de literatură față de suferința atroce a existenței reale.” (*idem, ibidem*: 386). Și pentru Mihail Zamfir principiul muzical evidențiază, alături de acronie, o nouă tehnică narativă ce se opune „romanului-document”. Dacă acesta din urmă este construit după legile *succesiumii*, ale ordinii și cronologiei, romanul modern tinde către *simultaneitatea* concretizată în acronie (cu formele: *observație morală și filozofică* la Musil, *simbolul* cultural la Thomas Mann, *amplificarea* unor fraze la Proust și *parodia* la Joyce) și în principiul muzical (ritm, reluări, amplificări, variațiuni pe aceeași temă, contrapunct etc.). (Zamfir 1988: 23-30).

4 *Existența* înțelesă ca *posibilitate*: „Romanul nu examinează realitatea, ci existența. Iar existența nu este ceea ce s-a întâmplat, existența este câmpul posibilităților omenești, tot ceea ce poate deveni omul, tot ceea ce este el capabil să facă. Romancierii desenează *harta existenței*, descoperind una sau alta din posibilitățile umane. Dar, încă o dată: a exista înseamnă «a-fi-în-lume». Trebuie să înțelegem și personajul și lumea lui ca *posibilități* (s. a.).” (Kundera 2008: 57).

viitoare de construcție. Vom urmări în continuare modul în care se construiesc universul ficțional și personajul la Valeriu Țurcanu, scriitor aparținând postmodernității, cu o viziune nouă asupra sciiturii, ce trimite la cinematografie și teatru.

Cunoscut om de cultură din Republica Moldova, Valeriu Țurcanu și-a grupat concepțiile despre artă în volumul *Dramaturgia*, în care, pe lângă descifrarea sensurilor teatrului și dezvăluirea codurilor, țese și bogate sugestii despre posibila evoluție a acestei forme de exprimare a gândurilor și sentimentelor umane. Fascinat de film și de modul în care acesta solicită participarea spectatorului, autorul afirmă într-una din mărturisirile sale: „fiind mic, în casa bunicilor în care a crescut nu era televizor, dar în lecturile sale din acea vreme îl atrageau scrierile în care i se declanșa imaginația, viziunea sa, a cititorului. Nu avea pretenții de context, de subtext, de pretext, de limbaj. Și adesea, pierzând firul narațiunii la didascalii, alerga cu paginile mai departe ca să descopere pasajele *filmice*. Apariția cinematografului color, digitale, a televiziunii a preluat aceasta *filmicitate* a lecturii, creând imagini epice mai bogate în mijloace artistice și în detalii. Dar ceea ce lipsește filmului este stereografia evenimentului, văzut prin prisma personajului, fabulei, conștientului și a inconștientului, fizicului și verbalității... Acest defect de unică și imuabilă viziune a ochiului camerei de luat vederi nu îl poate înlătura nicio tehnica 3D. „Șansa de supraviețuire a literaturii constă în tocmai orientarea opusă, în multiplan, în stereografie“ [1, p.128]. Conștient de valoarea cititului și de importanța imaginației în timpul lecturii, autorul năzuiește să ofere lectorului un tip nou de scriitură supraetajată, stereografică. În parte, romanul *Ștefan cel Mare. Întoarcerea* pe care îl propune ilustrează această concepție.

Roman clasic, de inspirație istorică, *Ștefan cel Mare. Întoarcerea* [2] prezintă zilele zbuciumate de dinaintea alegerii lui Ștefan ca domn al Moldovei pe Câmpia Direptatea. Romanul intră în galeria operelor care au ca figură centrală imaginea eroului Ștefan cel Mare și stabilește relații de intertextualitate cu, de exemplu, *Dumbrava Roșie* de Vasile Alecsandri, *Stejarul din Borzești* de Eusebiu Camilar, *Apus de soare* de Barbu Ștefănescu-Delavrancea, *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu. Valeriu Țurcanu umple un gol, intervalul temporal care lipsea din literatură, cel dintre întâmplarea tragică din Borzești și luptele glorioase purtate de Ștefan împotriva năvălitorilor. Autorul proiectează un narator-cronicar credincios unui discurs al începuturilor, în vocea căruia se disting patosul, durerea și dragostea pentru țară. Se pare că geneza, *începutul* reprezintă motivele esențiale ale romanului, alături de un alt motiv anunțat încă din titlu, *întoarcerea*, recuperarea originilor, re-cosmicizarea lumii. *Întoarcerea* și *începutul*, cu relațiile pe care le implică: afară-înăuntru, trecut-prezent, haos-ordine, sunt cele două axe ale romanului, marcând structura de adâncime, pe care o vor reliefa discursul naratorial, modul de construcție a eroului, timpul și spațiul narațiunii. Cele două motive implică, prin planul lor semantic, o relație duală, un timp așezat între două limite, învăluite în credibil și fabulos, în istorie și mit, care vor însoți personajele și le vor marca destinul.

Romanul este construit pe trei planuri, două epice și unul eseistic, plasat în subsolul paginii și purtând urma naratorului constituit în instanță moralizatoare, profetică. Pe de o parte, personajele și conflictele care le antrenează, de natură exterioară sau psihologică, pe de altă parte, discursul moralizator al naratorului care comentează, extrage esența întâmplărilor, formulează dictoane memorabile pentru întreaga umanitate. De aici impresia de actualitate care implică cititorul în trama narativă și în interpretarea adevărurilor general-valabile. De altfel, scriitorul reduce materia epică și intervențiile explicative la minimum, pentru a implica cititorul care trebuie să umple golurile. Putem să vorbim despre o esențializare a conținutului care amintește de scena de teatru minimalist: totul este concentrat în întâmplări care se succed cu rapiditate, în spațiul interior sau exterior, închis sau deschis, în funcție de intenția auctorială și de mesajul propus. Cele două planuri epice corespund relației *afară — înăuntru*, căreia i se asociază relația de ordin moral, supraordonatoare a romanului, *bine — rău*: Ștefan, un tânăr pribeag, dotat cu voința de a recâștiga tronul tatălui său, și Petru Aron — al cărui model pare să fie tiranul lui Shakespeare — domn al Moldovei, un uzurpator și despot, care duce țara la necazuri și nevoi cumplite.

Personaj central al romanului, Ștefan are vise premonitorii, întâlniri destinate, care îi dezvăluie misiunea și îl întăresc în hotărârea lui de a recupera tronul și de a reda bucuria și înălțarea țării. Față de dezmațul, degrișolada și opulența de la curtea lui Aron Vodă, austeritatea, sărăcia și acceptarea neajunsurilor sunt impresionante la doamna Oltea, mama lui Ștefan. Figură marianică prin excelență, ea imploră cerul să fie blând cu copilul ei; se află mereu pe lângă icoane, rugându-se proniei, dar își dezvăluie și firea hotărâtă, dârză, atunci când intervine pe lângă Vlad Țepeș să-l ajute pe Ștefan cu armată. Ea încheie un pact cu Vlad, deși știe că fiul ei nu este de acord să devină vasal domnului Țării Românești. Scena în care doamna Oltea pleacă singură cu trăsura peste dealuri pentru a fi aproape pentru fiul ei suferind este relevantă pentru puterea și dragostea ei de mamă.

Modalitate predilectă de construcție, antiteza evidențiază trăsăturile personajelor și caracteristicile spațiilor narrative și se îmbină cu simbolul. De exemplu, momentul inițial, construit în manieră tradițională, coincide cu începutul drumului eroului, când i se trasează sarcinile și se anticipează conflictele: cele trei cruci pe care le poartă cu sine Ștefan sunt semne ale câte unei ipostaze care îi alcătuiesc imaginea. Principele are *crucea de la botez*, care reprezintă soarta de om, *o cruce de la tatăl său*, Bogdan, ucis mișelește de Petru Aron, care simbolizează soarta de domnitor, *o cruce de la Iancu de Hunedoara*, care marchează soarta de misionar. Acestora li se adaugă semnul de pe pieptul său, făcut de crucea înroșită în foc de un pustnic pentru a-l vindeca de mușcătura mortală a șarpelui, semn după care oamenii îi recunosc soarta de *ales ori uns* al Lui Dumnezeu.

Copilăria eroului are o aură de legendă. Ștefan trăiește în orizontul miturilor și se raportează la două tipuri de adevăr: adevărul poveștii, al miturilor, și adevărul istoric, protejat de mama care negă povestea. Astfel, el știe că a fost alăptat de o lupoaică atunci când era copil bolnav, la sfatul unui pădurar ce îndeplinește rolul șamanului sau al vrăjitorului. Mai târziu, lupul îl va însoți în aventură, devenind un fel simbol al tatălui care îl protejează în încercările lui. Alături de cruce și de lup, stejarul este un alt element care îi marchează identitatea: este vorba, în plan oniric, de stejarul din vis, în care se urcă pentru a scăpa de mânia lui Aron, iar în plan real, de stejarul din Borzești, de care l-a legat pe Gheorghiuță în jocul de-a tătării. Ulterior, la nivel suprareal, conjugând cele două planuri, real și oniric, devine un semn al puterii și al forței, un centru al lumii, la umbra căruia o întâlnește pe pădureanca, duh al naturii, care i-l va dărui pe Nour, calul năzdrăvan.

Portretul lui Ștefan se conturează prin îmbinarea elementelor de prosopografie și etopee: „Principele era îmbrăcat în cămașă cu mâneci lungi, peste care puse un pieptar vișiniu, îngustat pe șolduri, cu o curea subțire de piele, care prindea sabia în față. În jos — pantaloni strâmți și cizme. Se vede că tânărul, nefiind înalt, ținea la suplețea sa.”; impetuoșitatea și orgoliul sunt evidențiate în replica: “ — Vreau ca lumea să-mi spună Ștefan al lui Bogdan voievod și nu băiatul mamei!”. Protagonistul se află la vârsta formării unei identități, sau, mai exact, își întocmește un proiect de identitate sub presiunea imaginii tatălui, a supra-eului. În acest sens, Oltea îi ghidează existența, îi susține viziunea și îi împrumută un scop: “ — Vrei să fii un voievod sau un boier de țară?”, “ — E mai bine să-ți zică Ștefan prostul? Că nu te duce capul să-ți iei ce este al tău?”, “ — Doar tu și eu cunoaștem gândurile lui [ale lui Bogdan a. n.], cum își visa el țara. Doar tu poți să le împlinești, să duci la bun sfârșit lucrarea lui.” Ca și Hamlet, Ștefan are misiunea de a-și răzbuna tatăl, dar, spre deosebire de prințul din Danemarca, nu trăiește chinul incertitudinii și nici nu amână împlinirea datoriei filiale. Tatăl ține de o suprarealitate țesută cu grijă de către Valeriu Țurcanu, un nivel ce definește universul ficțional ca lume posibilă. De exemplu, într-un plan suprareal, care îmbină realul cu visul, un călăreț, dăltuit pe o piatră de hotar într-un nivel de realitate, primește viață și face parte din suita lui Bogdan, într-o altă dimensiune. Așezat pe jertfelnicul de la granița Moldovei cu Țara Românească, Ștefan primește de la Bogdan „un bulgăre auriu de foc ca un mic soare, care îl cuprinse ca un ou și se topi în trupul principelui.” Părintele ucis este o apariție stranie, benefică, înconjurată de doisprezece călușari care se prind într-o horă ameteitoare. Apoteozat, fostul voievod anticipează reușita principelui, iar Călușul, jocul magic cu funcție apotropaică și vindecătoare, asigură trecerea pricipelui într-o altă etapă. Urmând traseul inițiativ al eroului din basme,

Ștefan este ajutat de voinici precum ciobanul, croitorul Șendrea, fierarul Harman și spătarul Arbore, de țărani care se pornesc la luptă, de personaje misterioase, de *cerul* însuși.

Forfota oamenilor, conflictele, tensiunile sunt observate de undeva, de sus, din perspectiva unui suprapersonaj, *cerul*, o metaforă a divinității. Acestui plan îi corespund intervențiile moralizatoare ale naratorului-cronicar din subsolul paginii. Planul supraindividual, al cerului, este un reflex al stărilor afective augmentate: „Nourii negri de ploaie nu se lăsau duși de asupra Sucevei. Cerul tot aduna putere pentru a stinge pârjolul de sub el, tănuit încă în sufletele omenești.“; „cerul s-a lăsat parcă mai jos și privea lumea“; pe Ștefan, „Cerul îl privi și se luminează răspândind prin nourii negri un șirag de fulgere“. Tipul acesta de focalizare externă este și o modalitate de a introduce ample tablouri precum cel al pieței aglomerate de la Suceava. Odată cu alegerea noului domn pe Câmpul Direptatea, pe cerul înseninat apare un vultur care consacră victoria și noua domnie. De altfel, și ultimul discurs pios și demn al lui Ștefan este adresat cerului: „Ștefan ridică ochii spre cer și spuse nu sieși, nu mulțimii care îl înconjură, dar celui nevăzut, celui de Sus: — În ciuda tuturor relelor, am rămas copiii tăi, Doamne! ... Pogoară printre noi și luminează-ne calea, binecuvântează țara Moldovei, Doamne!“ . Finalul indică sfârșitul exclusiunii și parcurgerea drumului din *afară înăuntru*, întoarcerea în matca strămoșească și la credință.

Dacă eul privat este conturat prin intermediul relațiilor cu doamna Oltea, cu voievodul Bogdan, cu Crina, prietena din copilărie care se jertfește, cu armașul Costea, protectorul, eul public este definit prin raportare la doi domnitori, reprezentanți ai unor concepții diferite despre guvernare și misiunea domnului. Vlad Țepeș, în Muntenia, și Petru Aron, în Moldova, sunt monarhii absoluți, conducătorii despotici, cruzi și tirani, care acționează în virtutea unei ideologii a autocrației. Secvența din capitolul al VI-lea, *Praznicul calicilor*, în care Țepeș asistă la spectacolul macabru al uciderii prin ardere a nevoiașilor și cerșetorilor — prinși ca într-o cursă în hambarul transformat în sală de petrecere — este demonstrarea sau concretizarea, în plan acțional, a unei concepții specifice. Pentru Vlad, oamenii sunt animalele pe care domnul ar trebui să le folosească în locul vitelor; numai cei tineri îi sunt pe plac, căci au putere, pe când „un bătrân e deja un hoit viu“, iar averile oamenilor sunt donații pentru iertarea păcatelor. Imaginația lui Vlad merge înspre schimbare, așa cum funcționează și la Petru Aron, numai că, dacă la primul saltul s-ar realiza pentru întregul popor, al doilea urmărește numai bunăstarea personală. Vlad este decis să curme dintr-odată lenevia, sărăcia, și măsurile lui sunt drastice, asociate cu o politică agresivă, de expansiune: „să băgăm frica în celelalte neamuri“, își propune el. Pe de altă parte, Petru Aron trăiește o demență a grandorii; el afirmă: „Prea multe neamuri de boieri are Moldova. Ar trebui rărite. Pământul țării este ocina lui vodă. Vreau — dăruiesc moșii, vreau — le iau înapoi. Nu poate fi în țară boier mai avut ca mine.“. Despre popor spune că este „Norod de proști și curve, ce ascultă de bici și frica poterașilor.“. Excentric, alienat, egocentric, incestuos, prizonier al unei bolgii interioare, domnitorul visează să întemeieze „o nouă viță de domnie“, primind un nou nume, Aron I și Mărețul, și să reboteze apoi țara în Aronia, iar limba română, în limba aroneză, la sugestia bufonului Tărcușa. „Puterea și slava“, „atotputernicul“, după nebunul curții, acesta din urmă o reprezentare a inconștientului domnitorului, Aron bea sângele lui Leu, un jefuitor al polonezilor, îi omoară pe negustorii Ian Buceațki, Lazaro Cvirino, Marco Belo, Soliman, după ce îi primește în „Ordinul Aronauților“ și după ce îi obligă să renunțe la averi. Apetența pentru spectacolul grotesc, imaginația sadică și opțiunea pentru mijloacele cele mai nelegiuite îi apropie pe Aron Petru și pe Vlad de personajul lui Negruzzi, Alexandru Lăpușeanul. Dimensiunii relative și situării în provizorat specifice celor doi domnitori li se opun credința în Dumnezeu și dragostea pentru patrie ale candidatului la domnie, Ștefan. Prin acesta, se amestecă planul uman, concret, cu cel metafizic: la tânărul principe, toate lucrurile sunt înțelese prin grila credinței. (De exemplu, în confruntarea verbală cu Vlad dinaintea arderii nepricopsiților, Ștefan afirmă: „Vinul cere măsură, mai ales că este sângele Domnului.“) Ștefan optează pentru egalitate și umanitate, pentru o guvernare în slujba poporului, cu frică față de Dumnezeu (în aceeași confruntare cu Vlad, el afirmă: „- Decât un domn satrap — mai bine deloc.“).

Protagonistul este și un *raisonneur*; el vorbește în pilde, în proverbe, comentează dintr-un punct de vedere moral acțiunile și credințele celorlalți, așa cum face și supra-naratorul în subsolul paginii. Este o urgență de îndreptare a lucrurilor prin enunțuri moralizatoare, iar personajele pozitive (doica, Oltea, Ștefan) devin exponentele sau purtătoarele unor legi, norme sau învățături. Intenția moralizatoare și valențele de actualitate despre care am mai vorbit sunt reliefate și prin tehnica simetrică de construcție a capitolelor. Acestea încep și se sfârșesc cu o intervenție a naratorului care exprimă, în enunțuri reflexive, adevăruri eterne, general valabile, ce plasează pe aceleași coordonate cititorul, naratorul și personajul. Enunțurile au o dublă funcție: de concluzie pentru întregul capitol, și de legătură a universului ficțional cu cel real, al cititorului. Dăm numai câteva exemple: „Pământul Patriei într-adevăr îți dă putere să lupti, căci anume aici găsești ceea ce e chemarea ta — neamul și credința.“, „Dumnezeu a vrut ca neamul moldovenilor să fie un străjer drept și cinstit al credinței.“, „Ajunsă în mâinile celor netrebniți, stăpânirea se întoarce în nelegiuiri.“, „Lăcomia, dacă n-are opreliști, umple țara cu hoți și haiduci.“ Alteori, interogațiile retorice evidențiază deznădejdea naratorului simpatetic, care se identifică suprapersonajului, neamul: „Moldovenii ... de când sunt pe fața pământului au fost liberi în țara lor. De ce oare? Poate bunul Dumnezeu avea sau mai are cu privire la ei planuri deosebite? Și ce fel de planuri, lăsând din rai doar o poartă? Unde dă ea, în apă sau în văzduh? Ce străjuiesc ei, la ce bun și până când?“ Interesul pentru trecutul și viitorul țării, pentru originile moldovenilor și desăvârșirea lor morală și socială reprezintă o constantă a scriitorului. De unde impresia de oficiere a unui sacerdot într-un templu maiestuos mai ales în secvențele încărcate de tensiune și străbătute de conflicte puternice (vezi Capitolul 8, *Chemarea lupoaicei*).

Ștefan trăiește cu credința în animalul totemic, lupoaica, ce apare în roman metamorfozat în ipostazele de zeiță și doică. Eroul o întâlnește în momentele excepționale, în acele situații limită când se află în vecinătatea morții și pradă descumpănirii, odată cu rătăcirea drumului. Așa cum aminteam, la Borzești, cuprins de friguri, este salvat de Bogdan-Vodă care îl duce la casa pădurarului să bea laptele de la o lupoaică ce avea pui. A doua epifanie — ipostază misterioasă, îmbrăcată în alb, care plânge pentru *țărișoara ei*, Moldova — are loc în apropierea unui izvor, într-o pădure de lângă Târgoviște. Comunicarea și accesul la realitatea sacră nu sunt posibile decât după săvârșirea unui gest cu valoare de ritual: personajul bea apă din izvor, simbol al originii și al purității. El însuși se purifică în felul acesta. Chiar zeitatea întâlnită trăiește lângă Izvorul Lacrimilor, topos încărcat de mister din Moldova. Spațiul își pierde coerența odată cu izbucnirea sacrului, iar nivelurile de realitate fuzionează într-o suprarealitate despre care am mai vorbit. Numai Ștefan ca om înregistrează diferența și distanța dintre locuri, în timp ce pentru entitatea consacrată, diferențele se estompează, granițele se șterg, totul reducându-se la o dimensiune calitativă, a spiritualității ubicue. Astfel, femeia în alb tresare când Ștefan intervine cu o corecție: Izvorul Lacrimilor se află în Moldova, nu în apropierea Târgoviștei, unde s-au întâlnit de fapt. Ea îi dezvăluie lui Ștefan adevărul despre geneza și originea moldovenilor, despre timpurile imemorabile: la început, pământul pe care stau astăzi moldovenii era fund de mare. Dumnezeu a despărțit pământurile de ape, a făcut Raiul, o deltă în centrul căreia a sădit un măr cu poame de aur. Din humă a modelat primii oameni din care s-au despărțit neamurile. După potop, Dumnezeu a acoperit Raiul cu apele sale, lăsând din el numai o Poartă, la paza căreia a lăsat moldovenii. Printre aceștia, mai circulă mitul despre animalul întemeietor și spațiile originare: Ștefan rememorează îndârjirea cu care unchiul Vlaicu apăra cu devoțiune o credință străveche. Este vorba despre strămoșii care se închinau lupoaicei ce a alăptat primii oameni; cunoscutul *Molda* era de fapt numele cetății cu temple ridicate lupoaicei-doice care „și azi se află pe tărâmul celălalt acoperit de ape“. Acestei perspective mitice îi este contrapunctată părerea străinului Soliman: strămoșii au pierdut marea din „lăcomie și desfrâu“, moldovenii sunt „săraci și mici“, fără „măsură și dreptate“. Scriitorul reinterpretează miturile potrivit creativității și intențiilor sale artistice. Universul ficțional pe care îl propune nu este o simplă imitație a realității, ci o refacere în sensul propunerii unei lumi în care axa posibilului se îmbină cu axa realului. Pentru ca nivelul de realitate în plus să fie cu ușurință receptat, înțeles și acceptat, Valeriu Țurcanu procedează la

o reducere la minimum a recuzitei, a gesturilor și a decorului. În felul acesta, se confirmă impresia de scriere minimalistă, care își găsește în cititor un colaborator eficace.

În încheiere, vreau să subliniez importanța gesturilor, element preluat din registrul teatral, codul nonverbal contribuind la transmiterea ideilor autorului și la asigurarea caracterului dramatic al operei. Limbajul dublu — verbal și nonverbal — este o caracteristică a lui Valeriu Țurcanu, al doilea tip având funcția de întărire a discursului și de evidențiere a stărilor sufletești. Personajele joacă într-un spectacol, se mișcă pe o scenă uriașă în fața unui spectator care întregește sensul, suprapune planurile și trăiește, așa cum afirmă autorul în mărturisirile sale, un efect al „apelor limpezi”, prin care „se poate vedea de la suprafață până în adâncuri și oferă unei pietre statutul de diamant”.

Referințe bibliografice

1. PARFENTIEV, B. „Dramaturgia“ de Valeriu Țurcanu. În: *Revart*, 2013, nr.1, p. 123-132.
2. ȚURCANU, V. *Ștefan cel Mare. Întoarcerea*. Chișinău: Editura Pontos, 2013.