

FILOLOGIA MODERNĂ: REALIZĂRI ȘI PERSPECTIVE ÎN CONTEXT EUROPEAN
G. Călinescu 125 ani de la naștere

ediția a XVIII-a

INSTITUTUL DE FILOLOGIE ROMÂNĂ
„BOGDAN PETRICEICU-HASDEU”

Universitatea de Stat din Moldova

Conferința științifică internațională

FILOLOGIA MODERNĂ:
REALIZĂRI ȘI PERSPECTIVE ÎN CONTEXT EUROPEAN

G. Călinescu

125 ani de la naștere



DEPARTAMENTUL PENTRU RELAȚIA
CU REPUBLICA MOLDOVA

Chișinău • 2024

**INSTITUTUL DE FILOLOGIE ROMÂNĂ
„BOGDAN PETRICEICU-HASDEU”
Universitatea de Stat din Moldova**

Conferința științifică internațională

**FILOGIA MODERNĂ:
REALIZĂRI ȘI PERSPECTIVE ÎN CONTEXT EUROPEAN
cu genericul**

**G. Călinescu
125 ani de la naștere**

**EDIȚIA a XVIII-a
Chișinău, 10-11 octombrie 2024**

**Coordonatori: Tatiana SÎMBOTEANU
Silvia LUPAN**



**DEPARTAMENTUL
PENTRU RELAȚIA CU
REPUBLICA MOLDOVA**

**Chișinău • 2024
Editura Pro Libra**

CZU: 80/81+821.09(082)

F 55

Lucrarea a fost recomandată pentru tipar de Consiliul științific al Institutului de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM, proces-verbal nr. 5 din 12 septembrie 2024.

Lucrarea a fost elaborată în cadrul subprogramului de cercetare 010301 *Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică.*

**DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII
DIN REPUBLICA MOLDOVA**

„Filologia modernă: realizări și perspective în context european”, conferință științifică internațională (18; 2024; Chișinău). Conferința științifică internațională „Filologia modernă: realizări și perspective în context european”: cu genericul G. Călinescu. 125 ani de la naștere, Ediția a 18-a, Chișinău, 10-11 octombrie 2024 / coordonatori: Tatiana Sîmboteanu, Silvia Lupan. – Chișinău: Pro Libra, 2024 (Universul). – 360 p.

Antetit.: Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu Hasdeu”, Universitatea de Stat din Moldova. – Rez. paral.: lb. rom., engl. – Referințe bibliogr. la sfârșitul art. – Finanțat de Departamentul pentru Relația cu Republica Moldova. – [100] ex.

ISBN 978-9975-47-275-3.

80/81+821.09(082)

F 55

Acest volum a fost tipărit cu finanțarea Departamentului pentru Relația cu Republica Moldova: www.drmm.gov.ro.

Conținutul acestui volum nu reprezintă poziția oficială a Departamentului pentru Relația cu Republica Moldova.

Materialele publicate în acest volum reflectă punctul de vedere al autorilor. Responsabilitatea pentru conținutul fiecărui articol aparține în exclusivitate semnatarului.

© Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM, 2024
Tipar executat: Tipografia Universul



DEPARTAMENTUL
PENTRU RELAȚIA CU
REPUBLICA MOLDOVA

COMITETUL ȘTIINȚIFIC

Prof. univ., dr. **Igor ȘAROV**, rector al Universității de Stat din Moldova. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-5349-2332>

Prof. univ., dr. hab. **Georgeta STEPANOV**, prorector pentru activitate științifică, Universitatea de Stat din Moldova. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9002-5743>

Conf. univ., dr. hab. **Nina CORCINSCHI**, director al Institutului de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM, Republica Moldova. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4903-4477>

Conf. univ., dr. **Nicolae LEAHU**, Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1818-144X>

CS I, dr. **Gabriela HAJA**, director al Institutului de Filologie Română „Alexandru Philippide”, Academia Română – Filiala Iași, România. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3845-8215>

CS I, dr. hab. **Grațiela BENGĂ-ȚUȚUIANU**, Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”, Academia Română – Filiala Timișoara, România. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9009-6226>

Dr. **Alessandro ZULIANI**, Universitatea din Udine, Italia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8499-1304>

Dr. **Florica FAUR**, Universitatea din Udine, Italia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5850-5915>

Prof. univ., dr. **Bogdan CREȚU**, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2727-4605>

CS I, dr. **Adrian TUDURACHI**, director al Institutului de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu”, Academia Română – Filiala Cluj-Napoca, România. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7595-9289>

Prof. univ., dr. **Lucian CHIȘU**, director al Institutului de Istorie și Teorie Literară „George Călinescu” al Academiei Române, București, România. ORCID: <http://orcid.org/0009-0007-9326-3625>

Conf. univ., dr. **Adina DRAGOMIRESCU**, director al Institutului de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti” al Academiei Române, București, România. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4062-0496>

COMITETUL DE ORGANIZARE:

Președinte:

Conf. univ., dr. hab. **Nina CORCINSCHI**, director al Institutului de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Membri:

Conf. cerc., dr. **Galina ANIȚOI**, secretar științific al Institutului de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Dr. **Natalia HARITON**, șef al Centrului de Literatură și Folclor al Institutului de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Conf. cerc., dr. **Viorica RĂILEANU**, șef al Centrului de Lingvistică și Terminologie al Institutului de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Tatiana SÎMBOTEANU, cercetător științific, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Silvia LUPAN, cercetător științific, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

CUPRINS

PREFAȚĂ	9
----------------------	---

ȘEDINȚĂ ÎN PLEN

Alessandro ZULIANI , <i>Riflessi dell'anima moldava: un' esplorazione della poesia di Maria e Ivan Pilchin</i>	11
Florica FAUR , „Personagiile nu se țin minte”. <i>Camil Petrescu din perspectiva „Istoriei Literaturii române de la origini până în prezent” de G. Călinescu</i>	25

MASĂ ROTUNDĂ:

DECOLONIZAREA MEMORIEI ÎN LITERATURA POSTSOVIETICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA. NARAȚIUNI EMANCIPATIVE

Nina CORCINSCHI , <i>Sașa Zare – emanciparea de gen. Metabolizări ale rușinii de-a fi „greșită”</i>	39
Doris MIRONESCU , <i>Romanul memoriei ca instrument al decolonizării</i>	48
Oxana GHERMAN , <i>Reprezentări identitare în romanul basarabean contemporan (Tatiana Țibuleac, Sașa Zare)</i>	57
Simona MITROIU , <i>Repetiție, anxietate și prăbușire. Expresii ale decolonizării memoriei în lucrările lui Iulian Ciocan</i>	67
Cristian SERDEȘNIUC , <i>Grigore Vieru: discursul emancipator al „Albinuței”</i>	73
Cristina DICUSAR , <i>Strategii de decolonizare a discursului poetic. Metamodernismul român basarabean.</i>	80

SECȚIUNEA I

G. CĂLINESCU: (IN)ACTUALITATEA MODELULUI CULTURAL

Șerban AXINTE , <i>G. Călinescu, teoretician al biografiei: strategii de negociere și selecție</i>	87
Constantina-Raveca BULEU , <i>Receptarea ezoterică a romanelor lui G. Călinescu</i>	96
Valentina LIPCAN , <i>G. Călinescu: un „aristocrat decadent” al culturii române</i>	106

SECȚIUNEA II
IDENTITATE ESTETICĂ ȘI LITERARITATE
ÎN DISCURSUL CRITIC ACTUAL

Arleen IONESCU , <i>Către faza a patra a studiilor despre memorie: „Critical Memory Studies”</i>	122
Felicia CENUȘĂ , <i>Proza literară actuală: valența documentară</i>	137
Sergiu COGUT , <i>Nicolae Breban în ipostaza de remarcabil interpret și receptor creativ al gândirii nietzscheene</i>	144
Mircea PĂDURARU , <i>Damian Stănoiu și etnografia literară a spațiului monastic</i>	153
Olesea GÎRLEA , <i>Cealaltă față a oglinzii apei</i>	162
Inga SOROCEAN , <i>Autoidentificare și validare identitară în jurnalul de călătorie „Literatur express. Europa de la fereastra vagonului”, de Vasile Gârneț și Vitalie Ciobanu</i>	170

SECȚIUNEA III
CANON REGIONAL, CANON TRANȘNĂȚIONAL:
ARHEOLOGII LINGVISTICE ȘI LITERARE
ÎN CONTEMPORANEITATE

Vlad CARAMAN , <i>Vasile Coroban, autor de manuale școlare (anii '50-'70)</i>	179
Delia BADEA , <i>Receptarea literaturii: de la sinteză epică la „World Literature”</i>	185
Cristina ANTONI , <i>Scrisul și scriitorul. Varianta lui Serafim Saka</i>	195
Dana Nicoleta POPESCU , <i>Mircea Cărtărescu – figuri androgine</i>	202
Ana COZARI , <i>Ars poetica lui Emilian Galaicu-Păun</i>	208

SECȚIUNEA IV
PATRIMONIUL CULTURAL IMATERIAL
AL ARHIVELOR DE FOLCLOR

Viviana MILIVOIEVICI , <i>Fășancul în Clisura Dunării – sărbătoarea măștilor – o tradiție care nu se pierde</i>	212
Mariana COCIERU , <i>Muma-Pădurii: dimensiunea mitologică și rolul său în mentalul colectiv tradițional</i>	220
Tatiana BUTNARU , <i>Poezia lui Mihai Eminescu dintr-o perspectivă arhetipală</i>	242

SECȚIUNEA V
PERSPECTIVE CLASICE ȘI MODERNE
ÎN STUDIUL ISTORIEI LIMBII, DIALECTOLOGIEI,
ONOMASTICII ȘI SOCIOLINGVISTICII

Liliana AGACHE , <i>Despre studierea lexicului specializat din limba română veche</i>	253
Daniela BUTNARU , <i>Provocări ale lexicografiei toponimice de tip structural</i>	259
Angela SAVIN-ZGARDAN , <i>Fenomenul motivației cuvintelor și a frazeologismelor ca obiect al lexicologiei</i>	270
Inga DRUȚĂ, Lidia VIERU, Mariana VLAS , <i>Tratamentul expresiilor idiomatice în versiunea română a romanului „Jucătorul” de F. M. Dostoievski</i>	276

SECȚIUNEA VI
LEXICOLOGIE, LEXICOGRAFIE,
SEMANTICĂ ȘI TERMINOLOGIE

Viorica RĂILEANU , <i>Nume pentru „copiii din flori”</i>	283
Livia CARUNTU-CARAMAN , <i>Românizarea englezismelor</i>	290
Ecaterina BRĂGUȚĂ , <i>Valori denotative și conotative ale nominalizărilor verbale în diferite stiluri funcționale ale limbii</i>	298

SECȚIUNEA VII
LINGVISTICĂ PRAGMATICĂ
ȘI LINGVISTICĂ COMPUTAȚIONALĂ

Viorica MOLEA , <i>Limba română standard în discursul jurnalistic basarabean: probleme ale exprimării corecte</i>	309
Ion BĂRBUȚĂ , <i>Actualizarea referențială a substantivului în enunț</i>	320
Alexandru COSMESCU , <i>Distincția ilocuționar/ perlocuționar: între enunțul performativ și cel pasionat</i>	331
Elena VARZARI , <i>Specificul pragmatic și lingvistic al inscripțiilor din spațiul urban</i>	337
Elena MALANICI-MĂMĂLIGĂ , <i>Tendențe de limbaj în textul poetic basarabean actual</i>	343

ATELIER DIDACTIC
ȘCOALA CONTEMPORANĂ, DE LA TEORIE LA PRAXIS

Dorina ROTARI , <i>Tendențe și orientări în poezia feminină contemporană din Republica Moldova</i>	348
Carolina GABURA , <i>Dislocări ale regimului narativ liric în proza lui Max Blecher</i>	354

PREFAȚĂ

Volumul cuprinde materialele Conferinței științifice internaționale *Filologia modernă: realizări și perspective în context european* (ediția a XVIII-a), cu genericul *George Călinescu: 125 ani de la naștere*, organizată la Chișinău, în perioada 10-11 octombrie 2024, de Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al Universității de Stat din Moldova, Departamentul pentru relația cu Republica Moldova, în parteneriat cu Institutul de Istorie și Teorie Literară „George Călinescu” al Academiei Române din București, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Alexandru Rosetti” al Academiei Române din București, Institutul de Filologie Română „Alexandru Philippide” al Academiei Române din Iași, Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu” al Academiei Române din Cluj-Napoca, Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu” al Academiei Române din Timișoara, Universitatea din Udine, Italia, Direcția Generală Educație, Strășeni.

Ediția a fost dedicată contribuției științifice a criticului și istoricului literar, scriitorului, publicistului, G. Călinescu, personalitate enciclopedică a culturii și literaturii române, unul dintre întemeietorii gândirii critice în literatura română, cu deschideri către dialogul comparatist european. În calitate de critic și istoric literar, G. Călinescu ne-a lăsat drept moștenire o operă valoroasă, considerată „o piatră de hotar” (A. Terian) pentru cultura românească. Aceasta propune un model critic, bazat pe subiectivitate și creativitate exegetică, or concepția critică a lui G. Călinescu se înfățișează drept un idealism de factură monistă, a cărui premisă o constituie primatul și, respectiv, autonomia esteticului. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941) ilustrează plenar inteligența vie, intuiția sigură a valorii și gustul rafinat al criticului literar, pentru care, acest proiect magistral a fost expresia unui efort de a oferi o sinteză unică asupra istoriei literaturii române, concepută din perspectivă estetică.

Prin alte lucrări ale sale, *Principii de estetică* (1939), *Istoria literară ca știință și sinteză epică* (1947), G. Călinescu definește principiile sistemului artistic și metoda sa istorico-literară, reflectând câteva dintre ideile care i-au asigurat o autoritate de nedeșteptat: natura subiectivă a actului critic; pluralitatea lecturilor; distincția între material și conținut, între temă și tratare, între punctul de plecare și sosire al operei; distincția între explicație și interpretare; conexiunea dintre valoare și semnificație, dintre evaluare și interpretare; interdependența criticii și a istoriei literare; definirea istoriei literare ca „istorie de valori”; lectura ca reactualizare a trecutului ș. a.

Sesiunea de comunicări științifice consacrată omagierii criticului canonic din literatura română a cuprins aspecte legate de cercetarea și analiza modelului critic călinescian în contextul chestionărilor și problematizărilor criteriului estetic, dar și de alte subiecte demne de reflecție pe următoarele arii:

- G. Călinescu: (in)actualitatea modelului cultural
- Identitate estetică și literaritate în discursul critic actual
- Canon regional, canon transnațional: arheologii lingvistice și literare în contemporaneitate
- Patrimoniul cultural imaterial al Arhivelor de Folclor
- Perspective clasice și moderne în studiul istoriei limbii, dialectologiei, onomasticii și sociolingvisticii
- Lexicologie, lexicografie, semantică și terminologie
- Lingvistică pragmatică și lingvistică computațională

La lucrările conferinței au participat 100 de cercetători științifici, cadre didactice, doctoranzi din țară și din străinătate: Universitatea de Stat din Moldova, Institutul

de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” din Chișinău, Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan-Alexandru Rosetti” al Academiei Române din București, Institutul de Filologie Română „Alexandru Philippide” al Academiei Române, Filiala Iași, Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu” al Academiei Române, Filiala Timișoara, Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu” al Academiei Române, Filiala Cluj-Napoca, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Universitatea din București, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, Universitatea de Vest din Timișoara, Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, Università degli Studi di Udine, Italia.

Comunicările în plen s-au axat pe personalitatea și opera călănesciană, marcând valoarea contribuției lui Călinescu în sintetizarea estetică exclusivistă a istoriei literaturii române, dar și aplicarea modelului critic, conceput de autor, în diverse contexte de actualitate: *G. Călinescu în „Dicționarul Academiei Române”* (G. Haja, Institutul de Filologie Română „A. Philippide” al Academiei Române – Filiala Iași, România), *G. Călinescu, ctitor al Institutului care îi poartă numele* (L. Chișu, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române, București, România), „*Personagiile nu se țin minte*”. *Camil Petrescu din perspectiva „Istoriei Literaturii române de la origini până în prezent” de G. Călinescu* (Florica Faur, Universitatea din Udine, Italia), *Riflessi dell’anima moldava: un’ esplorazione della poesia di Maria e Ivan Pilchin* (Alessandro Zuliani, Universitatea din Udine, Italia), *Vocea scriitorului ca voce spectrală. Două practici radiofonice* (Ligia Tudurachi, Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu” al Academiei Române, Cluj-Napoca), *Generații literare și generații ale memoriei în literatura post-1989* (Andreea Mironescu, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași).

Tot în cadrul Conferinței a avut loc lansarea a patru cărți: Mircea Păduraru, *Fondul interzis. Incursiune în antropologia folclorului licențios*. Volumul I, Iași, 2023; Margareta Curtescu, *Critici literari și esești din Basarabia (1990–2020)*. *Dicționar selectiv*, Chișinău, 2024; Natalia Hariton, *Continuitate și ruptură în critica românească din Basarabia (1985–2010)*, Iași, 2024; Livia Caruntu-Caraman, *Dicționar de englezisme recente*, Chișinău, 2023.

De asemenea, evenimentul a găzduit și lucrările a două mese rotunde. Tematica primei mese rotunde a fost: *Strategii de convergență epistemică și metodologică în cercetarea filologică din România și Republica Moldova/Premise pentru digitalizarea dicționarilor în alfabet de tranziție. Studiu de caz – ediție critică digitală a lucrării lui Theodor Stamati, „Disionăraș românesc de cuvinte tehnice și altele greu de înțeles” (1851)*, și a pus în discuție un nou proiect de digitalizare a cercetării filologice românești PHILORD, care a reunit cercetătorii de la Institutul de Filologie Română „Alexandru Philippide”, Academia Română, Filiala Iași și pe cei de la Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM. Lucrările celei de-a doua mese rotunde au constat în discuții care s-au axat pe *Decolonizarea memoriei în literatura postsovietică din Republica Moldova*, la care au luat parte cercetători de pe ambele maluri ale Prutului.

Conferința s-a încheiat cu un atelier didactic, organizat pentru profesorii de limbă și literatură română din cadrul Direcției Generale Educație, Strășeni. Atelierul didactic, axat pe *Școala contemporană, de la teorie la praxis*, a încitat discuții generatoare de soluții și un schimb prețios de experiență.

Aducem mulțumiri tuturor celor care au luat parte la ediția din acest an a Conferinței pe care am avut onoarea să o organizăm și vă invităm să participați la edițiile viitoare.

Tatiana SÎMBOTEANU

ȘEDINȚĂ ÎN PLEN

CZU:821.135.1-1((478).09

<https://doi.org/10.52505/filomod.2024.18.01>

RIFLESSI DELL'ANIMA MOLDAVA: UN'ESPLORAZIONE DELLA POESIA DI MARIA E IVAN PILCHIN

Alessandro ZULIANI

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8499-1304>

Università degli Studi di Udine

Rezumat. *Articolul oferă o analiză a unor poezii ale Mariei și Ivan Pilchin, o pereche de poeți besarabeni care se remarcă ca personalități emblematică în peisajul literar contemporan din Republica Moldova. Analizând producția lor lirică, studiul evidențiază modul în care soții Pilchin întruchipează dinamica culturală și lingvistică complexă a unei națiuni în tranziție, suspendată între moștenirea sovietică și aspirațiile europene. Studiul explorează simbioza creativă unică a celor doi, evidențiind modul în care dialogul lor poetic nu reflectă doar o legătură personală profundă, ci servește și ca o prismă prin care sunt refractate tensiunile și speranțele societății moldovenești contemporane.*

Cuvinte-cheie: *Maria Pilchin, Ivan Pilchin, Moldova, Basarabia, literatură, poezie, identitate.*

Reflections of the Moldavian Soul: An Exploration of the Poetry of Maria and Ivan Pilchin

Abstract. *This paper offers an analysis of a number of poems by Maria and Ivan Pilchin, a pair of Bessarabian poets who stand out as emblematic figures in Moldova's contemporary literary landscape. Through an examination of their lyrical output, the study highlights how the Pilchins embody the complex cultural and linguistic dynamics of a nation in transition, suspended between Soviet legacy and European aspirations. The paper explores the pair's unique creative symbiosis, highlighting how their poetic dialogue not only reflects a deep personal bond, but also serves as a prism through which the tensions and hopes of contemporary Moldovan society are refracted.*

Keywords: *Maria Pilchin, Ivan Pilchin, Moldova, Moldavia, Bessarabia, Letteratura, Poesia, Identità.*

Mihai Cimpoi ha saputo cogliere, con una perspicacia senza pari, l'essenza della produzione letteraria in lingua rumena della Bessarabia. Egli ha evidenziato la

connessione intrinseca tra la coscienza della caducità dell'esistenza e l'inquietudine derivante dalla memoria storica delle invasioni straniere: in Bessarabia, il vento della storia spira impetuoso come un fiume in piena, portando con sé un perenne senso di pericolo imminente (Cimpoi, 1997, p. 7).

Nella disamina di Cimpoi, la produzione letteraria di questa regione non si caratterizza per una visione euforica o idilliaca dell'esistenza. Per i rumeni della Bessarabia, la terra assume a *speculum vitae et mortis*, incarnazione tangibile del cosmo, quintessenza della realtà ultima e irrefutabile. L'unica verità incontrovertibile dimora nella loro genesi dalla terra e nel loro ineluttabile ritorno al grembo terrestre, elementi inscindibili di un ordine supremo e misterioso. Il mioritismo si intesse in modo indissolubile con il moldovenismo e, in particolar modo, con il bessarabismo, ove l'essere assume una centralità ontologica. Per i moldavi, l'essere, marchiato dal fato ineludibile dei rumeni di frontiera, si traduce in un moto circolare e onnicomprensivo. Questa chiusura si manifesta quale ergastolo esistenziale (*Ivi*, pp. 11-12).

La letteratura moldava, dunque, lungi dall'offrire un asilo di placida contemplazione, spicca come grido che si leva dagli abissi dell'anima, un canto di resistenza e di speranza che affonda le sue radici nella terra e nella storia di un popolo segnato dal destino. È un'espressione che trascende la mera narrazione, divenendo testimonianza di un'identità forgiata nelle fucine della storia e della geografia. In questa prospettiva, l'atto letterario diviene non solo espressione artistica, ma anche affermazione di un'esistenza che, pur consapevole dei suoi limiti geografici e storici, aspira a una dimensione universale. La parola scritta si fa così veicolo di una coscienza collettiva, ponte tra un passato gravido di significati e un futuro ancora da plasmare, in un dialogo costante tra la specificità dell'esperienza bessarabena e l'universalità della condizione umana (*Ibidem*).

Questa letteratura, simile a un corso d'acqua che serpeggia attraverso terre ubertose e talora impervie, rappresenta al contempo una confluenza di influssi, una cronistoria di identità contese e un presente in cerca di affermazione. Per solcare le sue acque profonde e coglierne appieno l'opulenza e la complessità, è imperativo ancorarsi primariamente al contesto storico e geopolitico della Bessarabia, regione europea di cui è espressione. Adagiata tra i fiumi Prut e Dniester, la Bessarabia ha storicamente costituito parte integrante dello spazio linguistico-culturale rumeno, condividendone idioma, retaggio culturale e vicende storiche. Nondimeno, le peripezie della storia, in particolar modo l'annessione all'Impero Russo nel 1812 e la successiva sovietizzazione, ne hanno estesamente alterato il tessuto sociale e culturale, imprimendovi cicatrici indelebili.

Oggi, la Bessarabia si configura quale mosaico linguistico e culturale, in cui il rumeno coesiste con il russo, idiomi che si intrecciano e si confrontano, rispecchiando la complessità del suo percorso storico. Sebbene il rumeno goda dello *status* di lingua ufficiale nella Repubblica di Moldavia, il russo permane ampiamente radicato nel tessuto sociale, in particolar modo nelle aree urbane e nelle regioni orientali del paese, quale testimonianza tangibile dell'eredità sovietica.

Questa compresenza linguistica si riverbera inevitabilmente nella produzione letteraria, che si nutre di entrambe le tradizioni, generando un dialogo *sui generis*

e sovente conflittuale tra identità eterogenee. Tale pluralità linguistica e culturale non rappresenta però un ostacolo, bensì una miniera infinita di creatività e innovazione, conferendo alla letteratura della Bessarabia una voce distintiva nel panorama letterario europeo.

In questo contesto, la parola scritta assurge a strumento di negoziazione identitaria, ponte tra passato e presente, tra tradizione e innovazione. Gli autori bessarabeni si trovano così a navigare in un mare di significati stratificati, dove ogni termine, ogni frase, ogni opera diviene un atto di equilibrismo culturale, una testimonianza vivente di un'identità in perenne evoluzione.

Malgrado la sua straordinaria ricchezza e complessità, la letteratura della Bessarabia è rimasta a lungo relegata ai margini dell'attenzione internazionale, quale tesoro celato in attesa di essere disvelato. Solo in tempi recenti, in seguito all'invasione dell'Ucraina ad opera della Russia e al conseguente conflitto armato, si è registrato un crescente interesse per il patrimonio culturale e letterario di questa regione, come se il fragore delle armi avesse destato l'ecumene dalla sua indifferenza. Il conflitto bellico ha riportato la Bessarabia al fulcro dell'attenzione geopolitica, suscitando curiosità e apprensione per il suo avvenire, e con essa la sua produzione letteraria, rivelatasi preziosa chiave ermeneutica per comprendere le dinamiche sociali, politiche e culturali di una regione in bilico tra Oriente e Occidente.

La letteratura della Moldavia si configura quale *corpus* testuale eterogeneo, in cui confluiscono molteplici tematiche e leitmotiv, offrendo una rappresentazione complessa e poliedrica delle esperienze e delle sfide di una società in perenne transizione. Un elemento cardine è la questione identitaria: la definizione dell'identità nazionale moldava, sospesa tra la matrice rumena e l'influenza russa, costituisce un nodo gordiano. Gli autori si interrogano su ciò che significa essere moldavi in un contesto geopolitico fluido e multiforme, esplorando le tensioni tra appartenenza ed estraneità, tradizione e innovazione.

Il confronto con il passato, in particolare con l'esperienza sovietica e le sue implicazioni repressive, rappresenta un altro *topos* ricorrente. I letterati moldavi si dedicano alla ricostruzione della memoria collettiva e alla testimonianza delle vittime del regime, attraverso opere che indagano le cicatrici storiche. La rappresentazione della vita rurale, con le tradizioni, i valori e le problematiche che la caratterizzano, occupa un posto di rilievo nella narrativa moldava. Gli autori descrivono la bellezza e l'asprezza della vita agreste, evidenziando le metamorfosi socioeconomiche che hanno interessato il paese.

Il fenomeno migratorio, che ha coinvolto la Moldavia in modo massiccio negli ultimi lustri, costituisce un altro tema di grande attualità. Gli scrittori narrano le vicende di coloro che sono partiti in cerca di un futuro più fulgido, le difficoltà dell'integrazione, la nostalgia per la patria e l'anelito al ritorno. Anche la denuncia della corruzione dilagante e la disillusione nei confronti della classe politica sono tematiche che emergono con vigore nella letteratura moldava contemporanea, riflettendo la frustrazione di una società che aspira al cambiamento.

Nonostante le molteplici sfide, questa letteratura rappresenta un segno di speranza e resistenza. Gli scrittori illustrano la determinazione e la capacità dei bessarabeni

di affrontare le sfide con coraggio, mantenendo una visione positiva del futuro. In questo contesto, la scrittura diventa non solo un'espressione artistica, ma anche un mezzo per preservare la cultura e l'identità, collegando il difficile passato al futuro in costruzione.

Ci accingiamo qui a scrutare, seppure fuggacemente, l'opera poetica di due figure preminenti nel panorama letterario moldavo contemporaneo: Maria e Ivan Pilchin. La scelta di focalizzare la nostra attenzione su questo binomio di letterati non è frutto del caso, bensì di una ponderata strategia ermeneutica. Il loro iter biografico e letterario si intesse in modo singolare con le tensioni e le antinomie che contraddistinguono la Moldavia. L'esegesi di alcune delle loro liriche più emblematiche ci fornirà una lente privilegiata attraverso cui esaminare le intricate questioni identitarie e plurilingui che permeano il tessuto sociale moldavo odierno. In particolare, volgeremo il nostro sguardo a come questi poeti affrontano il tema dell'identità nazionale, sospesa tra il retaggio rumeno e l'influsso russo, adoperando la lingua quale potente strumento di espressione e resistenza culturale. Il nostro approccio analitico si articolerà su diversi piani: le scelte lessicali e sintattiche degli autori, i *topoi* ricorrenti nelle loro opere e l'impiego di immagini e metafore evocative. L'obiettivo precipuo è quello di rimarcare come la poesia dei Pilchin contribuisca a delineare e problematizzare l'identità moldava in un contesto geopolitico complesso e in perenne metamorfosi.

Da questa disamina emergerà l'affresco vivido di una letteratura contemporanea che è capace di riflettere le sfide e le aspirazioni di un popolo in cerca della propria voce nel consesso delle nazioni europee. Scopriremo come la poesia di Maria e Ivan Pilchin si manifesti non solo come espressione artistica, ma anche come riflesso sfaccettato di una società in trasformazione, dove ogni verso diviene testimonianza di un'identità in fieri, ogni metafora un ponte tra passato e futuro, ogni scelta linguistica un atto di affermazione culturale. In ultima analisi, questo saggio si propone di gettare luce su come l'arte poetica, nel suo intreccio di forma e contenuto, possa farsi veicolo di una coscienza nazionale e, al contempo, strumento di dialogo interculturale, in un'epoca in cui le frontiere, non solo geografiche ma anche linguistiche e culturali, sono soggette a continua ridefinizione.

Nicolae Manolescu ha offerto un'illuminante osservazione sulla poesia di Maria Pilchin, mettendo in luce la sua singolarità nel panorama letterario moldavo: «La poesia di Maria Pilchin in *«poeme pentru Ivan Gogh»* prende in prestito ben poco dalla lirica bessarabena degli ultimi decenni. Solo i frequenti riferimenti alle realtà politiche al di là del Prut avrebbero potuto indicare l'origine della poetessa, raramente pubblicata nelle riviste al di qua del Prut, se non ci fosse stata, ovviamente, la nota biografica alla fine del volume» (Manolescu, 2016, p. 1).

L'acuta analisi di Manolescu evidenzia l'originalità e l'innovazione che Maria Pilchin apporta alla poesia moldava contemporanea. La sua voce lirica si distingue per la capacità di oltrepassare i confini tematici e stilistici tradizionali, pur mantenendo un legame sottile ma significativo con le realtà politiche e sociali della sua terra natia.

Sebbene si possa dibattere sull'influenza della tradizione poetica moldava nell'opera di Maria Pilchin, è incontrovertibile che la sua poesia, ampiamente radicata nella realtà politica e sociale della Bessarabia, riveli un legame viscerale

con le proprie origini. La straordinaria capacità di fondere elementi della tradizione locale con una visione cosmopolita la colloca in una posizione unica, al contempo erede e precorritrice della lirica moldava. La sua opera, sintesi magistrale tra radicamento culturale e slancio verso il futuro, la consacra come figura emblematica della Bessarabia contemporanea.

Nel contesto poetico moldavo contemporaneo, inoltre, l'opera di due poeti, uniti dal vincolo matrimoniale e da una notevole consonanza artistica, costituisce un caso studio paradigmatico di come la letteratura possa fungere da ponte tra le diverse anime del paese, incarnando l'incontro e il dialogo tra la cultura rumena e quella russa.

Questi due intellettuali hanno intrapreso anche un percorso di traduzione reciproca delle proprie opere, dando vita a un corpus poetico bilingue di notevole rilevanza. Maria Pilchin, scrivendo in rumeno, traduce in questa lingua le poesie in russo del marito, mentre lui, poeta bilingue russo-rumeno, rende accessibili al pubblico russofono le liriche della compagna.

Questo scambio continuo e fecondo va oltre la semplice pratica traduttiva, configurandosi come un atto di amore e di comprensione reciproca, un tentativo di superare le barriere linguistiche e culturali che spesso frammentano la società moldava. Attraverso la loro opera, i due poeti dimostrano come la poesia possa essere un veicolo di dialogo e di incontro, in grado di costruire ponti tra mondi apparentemente distanti. Il lavoro di traduzione inter-coniugale rappresenta un'espressione tangibile della complessità e della ricchezza della cultura moldava, in cui le influenze rumene e russe si intrecciano e si ibridano, generando un'identità unica e originale. La loro poesia, bilingue e biculturale, sollecita una riflessione sulla natura fluida e multiforme dell'identità, sulla possibilità di abbracciare diverse appartenenze senza rinunciare alla propria specificità, divenendo così paradigma di una Bessarabia in perenne dialogo con se stessa e con il mondo.

In questa analisi, ci proponiamo di esplorare un segmento dell'opera dei due poeti, scrutando attentamente le loro scelte lessicali, i temi trattati, nonché il sistema di immagini e le figure retoriche impiegate. Il nostro intento è altresì quello di svelare come l'atto di tradursi reciprocamente abbia plasmato la loro arte poetica, dando vita a un dialogo lirico senza precedenti. Nel percorso di costruzione di una identità nazionale inclusiva e aperta al dialogo, la poesia di questi autori ci guida attraverso i labirinti della società moldava, offrendo una prospettiva unica sulle sfide e le opportunità che il Paese incontra.

Maria Pilchin si erge quale emblema di una nuova stirpe di letterati moldavi che, pur essendo germogliati all'ombra del retaggio sovietico, si protendono verso orizzonti più vasti e poliedrici. La sua formazione, maturata in un crogiolo multiculturale e plurilingue – una vera e propria “Babele linguistica e ideologica” (Pilchin M., 2021, p. 72) – ne ha forgiato la sensibilità lirica con straordinaria finezza. La scrittrice si distingue per un approccio alla poesia che rifugge dalla sofferenza quale fonte primaria d'ispirazione. La sua è un'arte che esalta la letizia e la realizzazione dell'essere. Come ella stessa asserisce con adamantina chiarezza: “Sono una poetessa che scrive di felicità e realizzazione. Le sofferenze mi chiudono, mi rendono risentita, e dunque non riesco a scrivere tanto” (*Ivi*, p. 74).

Sebbene la nostalgia per il passato sia un elemento costitutivo della sua identità, Maria Plichin si dissocia con fermezza dalla poesia del lamento e della reminiscenza malinconica. “Sono una poetessa che ha divorziato dalla poesia romantica e dagli amori color pastello dei salotti letterari” (*Ibidem*), proclama, rimarcando l’indomita volontà di esplorare nuovi territori espressivi finora sconosciuti. Per Maria Plichin, la poesia assurge a gesto vitale, a respiro che racchiude in sé l’essenza dell’amore, della nascita, della fuga e della morte. La sua scrittura si nutre di questa ingente simbiosi con l’esistenza, travalicando i confini della tradizione letteraria moldava e dischiudendosi a un dialogo di portata universale.

La sua raccolta “*Poeme pentru Ivan Gogh*” del 2015, pubblicata dall’editrice Paralela 45 di Pitești, si apre con la poesia “*MEMENTO (A)MORP*”, un breve ma intenso componimento che esplora la memoria di un amore passato, giocando abilmente sul doppio significato del titolo: “*memento mori*” (ricordati che devi morire) e “*memento amori*” (ricordati che devi amare). Questa ambiguità semantica introduce fin da subito il lettore in un clima di riflessione sulla caducità della vita e dell’amore, ma anche sulla persistenza del ricordo. Il “tu” a cui si rivolge la voce poetica è un amante del passato, evocato attraverso immagini che ne sottolineano la presenza imponente e duratura: „*lung ca o alee*”, „*ca o viață de om*”, „*ca râul lui heraclit*”. Sono paragoni che suggeriscono un amore che ha segnato smisuratamente l’esistenza della poetessa, lasciando un’impronta indelebile nella sua memoria.

Come nella lirica petrarchesca, dove l’effigie di Laura si staglia eterea e sfuggente in un’aura di indefinitezza, e il rievocare sovrasta il descrivere, così “*MEMENTO (A)MORP*” si ammanta di un’atmosfera rarefatta. In questa composizione, le frontiere tra ieri e oggi sfumano, mentre il ricordo dell’amore svanito si cristallizza in un’ossessione pervasiva. Inoltre, “*MEMENTO (A)MORP*” presenta una struttura melodiosa e musicale, con un ritmo rallentato dai polisindeti. È un componimento poetico che esplora la memoria di un amore e presenta una condizione di indeterminatezza e una struttura melodiosa e musicale, creando una condizione di introspezione e riflessione.

L’immagine del fiume di Eraclito fa da preludio al tema del cambiamento e della metamorfosi. Analogamente alle acque di un fiume, anche l’amore è in perpetuo movimento, soggetto a mutamenti e flussi incessanti. La poetessa rievoca un tempo in cui il suo essere era „*toată o gură*”, „*buze însetate*”, evocando una brama intensa e totalizzante che anela all’amato. È un’immagine che evoca un desiderio intenso e totalizzante, che consuma e divora l’io lirico.

L’oggetto del suo amore è definito “*heracle de bibliotecă*”, un’immagine che suggerisce forza, sapere e, forse, un certo grado di inafferrabilità. Questa potente metafora va oltre la semplice rappresentazione fisica, svelando un personaggio di notevole complessità, che unisce in sé l’autorità di un eroe classico alla profondità di un erudito. Il riferimento a Eraclito, filosofo della mutevolezza, potrebbe inoltre alludere alla natura transitoria e incostante dell’amore, un tema ricorrente nella poesia dell’autrice.

Il componimento poetico utilizza immagini forti ed emozionanti per esprimere il tema dell’amore come forza mutevole e inarrestabile, capace di trasformare l’essere umano e di suscitare un desiderio totalizzante e inestinguibile. “*MEMENTO (A)MORP*” è una poesia suggestiva e ricca di

significati, che esplora il tema dell'amore e della memoria con delicatezza e intensità. Grazie a un linguaggio incisivo e immagini potenti, Maria Pilchin ci invita a riflettere sulla caducità della vita e sulla persistenza del ricordo, lasciandoci con un senso di malinconia e speranza.

Pur non configurandosi come un manifesto poetico in senso stretto, la lirica riesce, nonostante la concisione, a condensare in sé una molteplicità di temi cari all'autrice, offrendone una quintessenza preziosa e suggestiva. La stringatezza formale non impedisce al testo di farsi portavoce di istanze vaste e complesse, che trovano espressione in uno stile immaginifico e denso di significato. In poche, incisive parole, la poetessa riesce a distillare l'essenza del proprio pensiero e della visione artistica, consegnando al lettore un'opera che, nella sua brevità, si rivela di grande intensità e spessore.

Nelle liriche di Maria e Ivan Pilchin, l'intimità della vita familiare e la routine domestica si rivelano come fonti inesauribili di ispirazione poetica. Squarci di quotidianità, apparentemente banali, vengono sottratti al loro contesto abituale e trasfigurati in immagini vivide e suggestive, cariche di un messaggio universale. La casa, con gli oggetti e i ritmi che le appartengono, diventa così teatro di un'indagine delicata e penetrante sull'esistenza umana, e sulle relative gioie e dolori, speranze e disillusioni.

La poesia intitolata "*marea roșie*", pur nella sua brevità e immediatezza, offre uno scorcio sulla complessità dell'identità culturale moldava. Il gesto apparentemente innocuo del bimbo, figlio della poetessa, intento a suddividere i libri in base alla lingua, rispecchia la realtà di una società caratterizzata dalla coesistenza, sovente conflittuale, di due culture: quella rumena e quella russa. Questa netta e definitiva separazione suggerisce una grave frattura, una sorta di „frontiera” invisibile che permea non solo la dimora, ma, per estensione, l'intera nazione. L'immagine delle copertine dei libri, schierate come due eserciti contrapposti, amplifica il senso di contrapposizione e conflitto. I libri, emblemi di cultura e conoscenza, assurgono qui a strumenti di lotta ideologica, vessilli di due mondi in perenne tensione. Il percorso dei genitori, che attraversano „*marea roșie a vieții*”, rievoca l'immagine biblica dell'Esodo, il peregrinare del popolo ebraico verso la libertà. Questa metafora allude alla difficoltà e alla sofferenza che accompagnano la ricerca di un'identità nazionale e culturale autonoma, in un contesto segnato da influenze esterne e conflitti interni.

Il componimento si distingue per la potenza delle immagini evocate. La divisione dei libri, le copertine-esercito, il cammino attraverso il Mar Rosso: sono tutte metafore vigorose e suggestive, che condensano in pochi versi la complessità dell'esperienza moldava. L'autrice dimostra una notevole capacità di sintetizzare concetti cruciali e articolati in immagini di grande impatto, che restano impresse nella mente del lettore.

Il colore rosso riaffiora in una poesia di Ivan Pilchin, „*în ultimul moment*”, tratta dalla raccolta del 2020 intitolata „*Omul-acvariu*”, in cui il poeta cattura un istante di tensione e incertezza, servendosi di colori, simboli e immagini allusive per creare uno sfondo di denso suspense e significato.

Il simbolismo cromatico delle bandiere, rosse e blu, riveste un ruolo centrale. Questi colori primari, densi di valenze simboliche, rappresentano due forze

antitetiche, due scelte inconciliabili. Il rosso, colore del sangue e del fuoco, può evocare il pericolo, la passione, la rivoluzione o il comunismo. Nella storia moldava, il rosso potrebbe richiamare l'era sovietica, con le sue contraddizioni e le sue ferite ancora pulsanti. Il blu, colore del cielo e del mare, può simboleggiare la calma, la speranza, la libertà o, in questo caso, l'Occidente. Potrebbe altresì, o perlomeno a noi piace immaginarlo, raffigurare l'aspirazione all'integrazione europea, percepita da alcuni come una promessa di democrazia e prosperità. La presenza di vessilli di questi colori suggerisce una lotta ideologica o politica, un conflitto interiore o una scelta ardua da compiere, che può riguardare tanto l'individuo quanto la nazione. Le bandiere sono emblemi potenti, simboli di appartenenza e identità. In questo contesto, il rosso e il blu potrebbero rappresentare due ideologie, due nazioni o due ipotesi di futuro per la Moldavia. La loro presenza „*în această zi însorită și senină*” genera un contrasto stridente, enfatizzando la tensione e l'incertezza del momento. L'immagine delle bandiere che si agitano nel vento evoca altresì l'idea di forze contrapposte che si contendono il controllo del paese, lasciando l'individuo in balia di eventi che lo trascendono.

Tuttavia, la poesia descrive anche una scena drammatica: un uomo si trova di fronte a una scelta cruciale, rappresentata dalla necessità di recidere un filo rosso o blu per disinnescare un ordigno esplosivo. Questa situazione di vita o di morte, che richiama alla mente i classici film d'azione, simboleggia la pressione e l'angoscia che accompagnano le decisioni importanti, soprattutto quando hanno conseguenze irreversibili. L'uomo è solo, circondato da „*voci tremurânde*” che rappresentano le opinioni contrastanti, i dubbi e le paure che lo attanagliano.

L'immagine delle bandiere rosse suggerisce che il conflitto e l'incertezza possono sorgere anche nei momenti più tranquilli e inaspettati. La vita può mutare radicalmente in un istante, costringendoci a fare i conti con scelte difficili e dolorose. La ripetizione della domanda „*roșu sau albastru*” sottolinea la difficoltà della scelta e l'angoscia dell'uomo, che si sente intrappolato in un dilemma senza via d'uscita, mentre il riferimento all'ultimo momento e all'immagine dell'anno nuovo indica un momento di passaggio, un punto di svolta in cui il passato e il futuro si scontrano. La scelta tra il rosso e il blu potrebbe rappresentare la scelta tra due percorsi di vita, due visioni del mondo o due identità; simboleggia la necessità di fare i conti con il proprio passato, di prendere una posizione e di assumersi la responsabilità delle proprie scelte.

Questo componimento di Ivan Pilchin, autore moldavo di lingua russa, assume un significato ancora più profondo se letta alla luce delle tensioni e delle contraddizioni presenti nella società moldava. Tramite l'uso sapiente di colori, simboli e immagini evocative, la lirica esplora temi universali come il conflitto, la scelta e la ricerca dell'identità. La sua brevità e la sua struttura frammentaria lasciano spazio a molteplici interpretazioni, invitando il lettore a riflettere sulle proprie scelte e sulle forze che modellano il nostro destino. Nel contesto moldavo, la poesia assume un significato ancora più rimarchevole, rappresentando le sfide e le contraddizioni di un paese in cerca della propria strada tra Oriente e Occidente.

Maria e Ivan Plichin, coppia nella vita e nell'arte, hanno fatto della poesia un canale privilegiato di comunicazione, intessendo un dialogo intimo e appassionato

attraverso i propri versi. Le loro opere, spesso dedicate l'una all'altro, svelano un mondo privato di emozioni e pensieri, al quale noi, lettori, siamo invitati a partecipare, seppur in modo passivo. Questa singolare corrispondenza poetica suscita in noi un misto di curiosità e ammirazione. Ci troviamo ad osservare, a volte con un pizzico di voyeurismo, altre con sincera invidia, lo scambio di parole d'amore, di riflessioni necessarie, di confessioni sussurrate. Le loro opere ci sorprendono e ci commuovono, rivelandoci la bellezza e la complessità di un legame che si nutre di parole e di versi; sono un invito a riscoprire il valore inestimabile della comunicazione intima, a immergerci negli abissi del nostro essere e a celebrare la bellezza dell'amore che si esprime attraverso l'arte.

Un'analisi comparativa delle due raccolte poetiche rivela un interessante caso di parallelismo testuale con variazione di prospettiva: il componimento „*femeia de iubit*”, presente in entrambi i volumi, si distingue per una divergenza nell'uso del pronome personale soggetto. Nella versione di Maria Pilchin, l'impiego della prima persona singolare veicola un discorso lirico introspettivo, in cui il soggetto poetico si autorappresenta nella condizione di donna dalle molteplici qualità. Al contrario, nella poesia di Ivan, l'utilizzo della seconda persona singolare configura un discorso allocutivo, rivolto direttamente a Maria, delineandone un ritratto soggettivo, filtrato attraverso lo sguardo innamorato del marito. La specularità formale instaura un suggestivo dialogo intertestuale, in cui le due voci poetiche si intersecano e si completano a vicenda, offrendo una duplice prospettiva sulla medesima figura femminile, tratteggiata sia dall'interno che dall'esterno. Tale scelta stilistica conferisce al componimento una dimensione poliedrica e sfaccettata, in cui la donna amata si distingue per qualità e sfumature, colte ora attraverso l'introspezione, ora attraverso l'ammirazione esterna. Questa raffinata costruzione poetica, basata sulla variazione del punto di vista e sull'intreccio delle voci liriche, arricchisce il testo di una profondità semantica e di una complessità emotiva che trascendono la semplice descrizione. La donna amata diviene così il fulcro di un dialogo amoroso che si dipana attraverso le pagine delle due raccolte, un'immagine caleidoscopica che si ricompone gradualmente nella mente del lettore, grazie all'apporto complementare delle due prospettive.

Sebbene la questione identitaria sia indubbiamente presente anche in questa poesia (*sunt rusoaică la bucurești / și româncă la moscova*), essa non si manifesta come un'indagine astratta o un dibattito teorico, bensì si incarna e si risolve nella concretezza del loro rapporto amoroso (*dar în patul tău / sunt femeia de iubit / femeia de atins / femeia de legănat / femeia de înțeleș*). L'amore diventa quindi il filtro attraverso cui l'identità di ciascuno viene esplorata, messa in discussione e, infine, ridefinita. La rappresentazione della donna amata non è statica o oggettiva, ma si modula a seconda della prospettiva adottata: quella introspettiva di Maria, che si interroga sulla propria identità e femminilità, e quella esterna di Ivan, che la contempla e la celebra come musa ispiratrice. In questo senso, l'identità di Maria non è un dato acquisito, ma un processo dinamico, che si costruisce e si trasforma attraverso lo sguardo dell'altro.

La medesima strategia compositiva, basata su un parallelismo testuale e una variazione di prospettiva, è impiegata dai due poeti anche nella poesia intitolata “*pupa*”

rusa”. Si tratta di una composizione complessa e stratificata, che unisce elementi onirici, simbolici e personali per esplorare tematiche di identità, appartenenza e protezione, con un accento particolare sul conflitto interiore e sulle dinamiche culturali. Il titolo stesso evoca l’immagine di una bambola russa, la matrioska, un simbolo culturale emblematico della Russia. La matrioska, con le sue bambole incastrate una dentro l’altra, può rappresentare il tema della stratificazione identitaria e della complessità interiore, suggerendo l’idea di molteplici livelli di significato e di esperienza che si celano sotto la superficie. La scelta di utilizzare il termine “*pupa*”, invece, introduce una dimensione di tenerezza, infanzia e vulnerabilità, conferendo al componimento una sfumatura di delicatezza e di fragilità. Attraverso questa potente metafora, i poeti sembrano esplorare le sfaccettature dell’identità personale e culturale, mettendo in luce le tensioni e le contraddizioni che possono emergere quando diverse influenze e appartenenze si intersecano e si sovrappongono. La “*pupa russa*” diventa così un simbolo polivalente, che racchiude in sé la complessità dell’esperienza umana e la ricerca di un’identità autentica e integrata.

Nei versi incipitari, la protagonista si trova avvolta nell’abbraccio di “*ivan gogh*”, appellativo che pare coniugare Ivan, antropónimo di chiara ascendenza russa, con “*Gogh*”, verosimilmente un’allusione al celebre artista neerlandese Vincent van Gogh. Questa giustapposizione onomastica può essere interpretata quale emblema della confluenza di eterogenee influenze culturali, dando corpo e figura a un personaggio che si erge a baluardo protettivo e dispensatore di cure: *ivan gogh mă leagănă noapte / de noapte îmi spune povești la ureche mă alină mă alintă / mă culcă alături de el ca pe copila lui / așa de parcă la oficiul stării civile / i-au eliberat un certificat de adopție [...]*.

“*Ivan Gogh*”, con il suo nome ibrido, rappresenta un senso di appartenenza forzata o una protezione imposta, come suggerisce l’immagine del „*certificat de adopție*”. È come se questa figura avesse formalmente preso il controllo sulla vita della protagonista, assumendo il ruolo di padre adottivo in modo quasi burocratico, sottolineando così un senso di costrizione o di imposizione nella relazione. L’appellativo “*Ivan Gogh*” diventa quindi un simbolo intrigante, che racchiude in sé la fusione di due mondi culturali apparentemente distanti. Ivan evoca la tradizione russa, con le sue sfumature di mistero e intensità, mentre Gogh rimanda alla passione e alla turbolenza interiore associata all’artista Van Gogh. Questa figura paterna adottiva, con il suo nome unico, impersonifica così un complesso di emozioni e suggestioni.

Nei versi successivi, la protagonista rivela una dimensione di vulnerabilità e di necessità interiore. Il suo lamento nel sonno, simile a quello di una bambina affamata, evoca un bisogno primordiale di nutrimento emotivo e spirituale. Ivan Gogh, assumendo il ruolo di figura paterna amorevole, la culla con tenerezza fino a placarne il pianto: „*uneori scâncesc în somn ca un prunc flămând / ivan gogh ca un tată bun mă leagănă până când / mă satur de scâncit ziua când sunt supărată / din cauza că mi-am pierdut păpușile / ivan gogh mă sărută mult și ele vin înapo!*”.

La metafora della bambina affamata è di grande impatto e suggerisce un senso di fragilità e di ricerca di conforto. Con il suo pianto, esprime un desiderio di appagamento e di completamento, un bisogno di essere riempita da un amore che

vada oltre la mera fisicità. La risposta di Ivan Gogh è quella di un padre premuroso, la cui vicinanza e affetto riescono a placare la tristezza della protagonista. Il suo gesto di amorevole cura, rappresentato dal bacio, diventa un mezzo per soddisfare quel profondo bisogno di nutrimento emotivo. Tuttavia, la dinamica tra i due non è priva di sfumature più complesse. La dipendenza protettiva che si instaura lascia intravedere anche una possibile dinamica di controllo. La donna, nel suo stato di vulnerabilità, sembra affidare il proprio benessere emotivo alle cure di Ivan Gogh, come se la propria felicità dipendesse dal suo intervento. Questa relazione di interdipendenza, seppur presentata con tenerezza, suggerisce una sottile tensione. La protagonista, nel suo bisogno di essere salvata, potrebbe inconsapevolmente cedere una parte di sé, rischiando di perdere la propria autonomia e individualità.

Un altro elemento affascinante nelle liriche di Maria e Ivan Pilchin è la personificazione delle città, che non vengono descritte semplicemente come realtà geografiche, ma assumono una dimensione quasi umana, trasmettendo emozioni e influenzando gli stati d'animo. Le città diventano così personaggi viventi, dotati di una propria personalità e anima, che interagiscono con i protagonisti delle poesie. In altri casi, le poesie esplorano la relazione tra gli individui e lo spazio urbano, rivelando come le città possano influenzare i nostri stati d'animo e diventare parte integrante delle nostre esperienze e memorie. Le strade percorse, le piazze visitate, gli angoli nascosti diventano tappe di un viaggio interiore, in cui le emozioni si fondono con l'ambiente circostante.

Nella poesia „*unde în apă, păienjeniș în aer*”, Ivan Pilchin esplora il tema dell'interconnessione tra il locale e il globale, tra il microcosmo e il macrocosmo, attraverso l'uso di metafore icastiche. L'autore utilizza la città di Chișinău, capitale della Moldavia, come punto di partenza per riflettere sulla relazione tra gli eventi che accadono in un luogo specifico e il loro impatto sul mondo intero.

Nei primi versi, il poeta stabilisce un legame diretto tra ciò che accade in una singola strada di Chișinău e ciò che accade nell'intera città (*tot ce se întâmplă / pe o stradă / din orașul k. / într-un fel sau altul se întâmplă / în tot orașul k.*). Questa connessione si estende poi al livello nazionale, suggerendo che gli eventi che si verificano nella capitale moldava risuonano in tutto il paese (*tot ce se întâmplă / în orașul k. / se întâmplă și în țara m.*). La progressione graduale dall'individuale al collettivo crea un senso di interconnessione e di interdipendenza tra le diverse scale geografiche.

Pilchin prosegue ampliando ulteriormente la prospettiva, affermando che ciò che accade in Moldavia abbia un'eco in altre parti del mondo, e viceversa. L'idea di un'eco che si propaga attraverso i confini nazionali suggerisce che gli eventi locali possono avere ripercussioni globali, e che il mondo è un sistema interconnesso in cui ogni parte è influenzata dalle altre. Nei versi finali, il poeta si concentra su un'immagine più intima e personale, descrivendo una stanza con una finestra che si affaccia su un cortile interno. In questo spazio, apparentemente ristretto, l'autore afferma che „*tot universul e în curtea mea*”. Tale potente affermazione suggerisce che il microcosmo contiene in sé il macrocosmo, e che l'intero universo può essere percepito e compreso attraverso l'osservazione attenta delle cose più piccole e apparentemente insignificanti.

Le immagini d'effetto utilizzate, come le foglie cadenti dei pioppi e degli aceri, le onde che fuggono sull'acqua e la tela di ragno che vibra nell'aria, concorrono a creare un senso di movimento e di interconnessione tra gli elementi naturali. Queste immagini suggeriscono che la vita stessa è un flusso continuo di eventi interconnessi, e che ogni cosa, per quanto piccola, è parte di un tutto più grande.

Dal canto suo, la penna ispirata di Maria Pilchin ci offre un'opera lirica di straordinaria potenza intitolata „*moscova*”, in cui la capitale russa assume le sembianze di una donna ammaliante e misteriosa, con cui intreccia una relazione complessa e travagliata.

L'io lirico si presenta come Saffo, la celebre poetessa greca dell'antichità, suggerendo un rapporto di amore e odio con Mosca, vista come una bella donna di cui si è sentito “tanto bene e tanto male” (*despre care ai auzit multe bune și rele*). L'appellativo “puttana sacra” (*târfa cea sacră*) evoca il fascino proibito e il potere seducente della città. Questo parallelismo tra la città e una figura femminile seducente e ambigua getta le basi per un rapporto intenso e contraddittorio. La descrizione di Mosca si fa sempre più vivida e sensuale: la città fuma, ha le unghie laccate di rosso acceso, e il suo fumare diventa un rituale da donna di mondo (*a fumat mult aveva manichiura făcută / de un bordo aprins / fumatul ei era un ritual de damă de lume*). La personificazione è ulteriormente rafforzata dall'uso di aggettivi come “irresistibile” e “seduttrice”, che contribuiscono a creare un'immagine di fascino e mistero. Tuttavia, la relazione tra la poetessa e Mosca non è priva di conflitti e tensioni. L'autrice si sente “prigioniera” della città, pur ammettendo di provare piacere da quella condizione. Il culmine della tensione arriva quando la poetessa “colpisce” Mosca, scatenando una violenta lite che richiama l'intervento della polizia. Le immagini utilizzate per descrivere questa lite sono potenti e viscerali: *strigam de răsunau străzile, pulsa kremlinul ca o aluniță pe fața ei, râul moscova ca un decolteu adânc / îi descopera sânii mari care săltau de furie / sânii ei lăptoși*.

La poetessa non risparmia Mosca, attaccandola con accuse legate alla sua storia di oppressione e dominazione, menzionando la Siberia e le annessioni di territori, e una “lingua distorta e inventata” (*i-am strigat despre bunicii mei de siberii și anexări / despre o limbă stâlcită și inventată*). Mosca, ferita da queste parole, reagisce come una „*ca o femeie de la țară rănită la picior*”, scoppiando in lacrime e avendo una crisi di nervi.

Nell'ultima parte della poesia, l'atmosfera si fa più intima e compassionevole. Mosca, „*doamnă de piatră*”, si abbandona al pianto sulla spalla della poetessa, singhiozzando come un bambino e lamentando il suo dolore incompreso. L'autrice, nonostante tutto, rimane ammaliata dalla bellezza di questa città-donna, concludendo con un'esclamazione di ammirazione: „*doamne cât de frumoasă era*”.

Chiaro è il riferimento al celebre film sovietico del 1979 “Mosca non crede alle lacrime”, diretto da Vladimir Men'shov, pellicola che vinse l'Oscar come miglior film straniero nel 1981. Il richiamo arricchisce la poesia di ulteriori strati di significato, evocando temi come il contrasto tra ambizione e realizzazione personale, la durezza della vita nella capitale, e il destino delle donne nella società sovietica. Fonde abilmente riferimenti cinematografici con un'acuta riflessione sulla composita identità di Mosca e della Russia. Si tratta quindi di un'opera potente e coinvolgente,

che esplora la complessità delle relazioni umane e dei legami tra individuo e luogo. Attraverso l'uso di metafore e immagini forti, l'autrice riesce a catturare l'essenza di Mosca, trasformandola in un personaggio vivo e palpitante, capace di sedurre e ferire allo stesso tempo. La tensione tra fascino e repulsione, tra desiderio e conflitto, permea l'intero componimento, creando un'aura di intensità emotiva e di penetrante meditazione sulla natura umana e sui legami che ci uniscono ai luoghi che abitiamo.

In un'altra poesia, concisa e densa di immagini, intitolata „*calea basarabiei*”, Ivan Pilchin evoca un senso di desolazione e di abbandono, sottolineato sin dal primo verso con le parole „*un loc viran*”. Le scene descritte sono frammentarie, ma costruiscono un'ambiente di decadimento e rovina, attraverso una serie di immagini che suggeriscono un'umanità in declino e una natura in lotta per sopravvivere. Il lettore viene introdotto da subito in uno spazio desolato, caratterizzato da “cesti fumanti” (*coşuri fumegânde*) e “gazze” (*coţofene*) che saltano sui rami. È un'immagine che suggerisce una situazione di desolazione cittadina e di natura che cerca di riaffermarsi. Il riferimento alla selezione naturale indica che questo processo di decadenza e rinascita è parte di un ciclo più ampio, governato dalle leggi impassibili della natura.

Nella seconda strofa, il ritratto del recinto che sta per cadere ed è rotto (*şi gardul / care stă să cadă-i / spart*) e dei cani che abbaiano nelle buche per il freddo (*şi câinii / tot lătrând prin gropi / de frig*) rafforza il senso di abbandono e di rovina. Le labbra bluastre (*buze-nvineţite*) evocano il freddo e la sofferenza, mentre il vento che urla (*vântul urlând*) aggiunge un elemento di smarrimento e di imprevedibilità. L'elemento naturale si fa minaccioso, agendo come una forza inarrestabile che spazza via ogni cosa, forse simbolo della forza del caos in contrasto con qualsiasi tentativo umano di controllo.

L'immagine finale di un tramonto che arriverà inevitabilmente, suggerisce la chiusura di un ciclo, il termine di un'esperienza o di una vita. Il tramonto, segno del passaggio del tempo e dell'avvicinarsi della fine, è inevitabile. L'affermazione che tutto è lì (*toate-s / acolo*) riporta il lettore alla consapevolezza che tutto ciò che è stato descritto fa parte della realtà del luogo vuoto, come se fosse un insieme di elementi che definiscono il destino di quel posto.

Nel complesso, la poesia veicola un senso di malinconia e di fatalismo, ma anche di cruda bellezza. Attraverso immagini vivide e dettagli sensoriali l'autore ci invita a contemplare la natura transitoria e ciclica dell'esistenza, e a trovare un senso di accettazione e di quiete nella consapevolezza dell'inevitabilità del cambiamento e della fine.

L'indagine fin qui condotta ha rivelato come la straordinaria simbiosi creativa ed emotiva tra Maria e Ivan Pilchin offra al lettore un ritratto intimo e acuto di due anime affini, la cui ricerca reciproca trova la sua massima espressione nel verso poetico. Le loro composizioni fungono da *trait d'union* tra due universi interiori, due sensibilità che convergono e si amalgamano nella creazione lirica. Attraverso il loro linguaggio poetico, possiamo scorgere la forza e la vulnerabilità dell'amore, l'esultanza e l'afflizione di un'esistenza condivisa, le prove e i trionfi di un cammino artistico ed esistenziale. La poesia si trasforma così in un crocevia,

un *locus amoenus* dove due esseri si riconoscono e si svelano reciprocamente. Le loro opere ci invitano a riflettere sulla natura dell'amore e dell'arte, sulla capacità delle parole di creare legami forti e duraturi, di illuminare gli angoli più reconditi dell'anima umana. In ultima analisi, la corrispondenza poetica di Maria e Ivan Pilchin ci offre un dono prezioso: la possibilità di partecipare, seppur da lontano, a un dialogo intimo e appassionato, di essere testimoni di un amore che si fa poesia e di una poesia che si fa vita.

La letteratura della Moldavia (o, più propriamente, le letterature, al plurale) emerge oggi come una realtà vivace e dinamica, simile a un fiume che, nonostante le difficoltà e le sfide incontrate, ha trovato il suo corso verso il mare. Grazie a un crescente interesse internazionale e a una profonda consapevolezza della propria identità culturale, gli scrittori moldavi hanno l'opportunità di far risuonare nel mondo la loro voce unica e autentica, narrando storie capaci di toccare l'animo e aprire nuovi orizzonti. Con il loro talento nel raccontare esperienze di vita vera, nel sondare le contraddizioni dell'identità e nell'illuminare una regione troppo spesso trascurata, questa letteratura possiede tutte le qualità per affermarsi come un punto di riferimento di rilievo nel panorama letterario europeo e internazionale.

Bibliografia

1. CIMPOI, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Galați: Porto-Franco, 1997.
2. MANOLESCU, Nicolae. „Tur de orizont: debuturi în poezie”, în *România literară*, nr. 6, 2016, p. 1.
3. PILCHIN, Maria. *Poeme pentru Ivan Gogh*, Pitești: Paralela 45, 2015.
4. PILCHIN, Maria. *Ștefan cel Mare 148 – Diagonale*, Chișinău: S.n. 2021, p. 72.
5. PILCHIN, Maria. *Tu ești rusul cel bun*, Chișinău: Prut Internațional, 2021.
6. PILCHIN, Ivan. *Omul-acvariu*, traduzione in lingua rumena di Maria Pilchin, Chișinău: ARC, 2020.

**„PERSONAGIILE NU SE ȚIN MINTE”
CAMIL PETRESCU DIN PERSPECTIVA „ISTORIEI LITERATURII R
OMÂNE DE LA ORIGINI PÂNĂ ÎN PREZENT”
DE G. CĂLINESCU**

Florica FAUR

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5850-5915>

Institutul Limbii Române, București/ Universitatea din Udine

Rezumat. *George Călinescu a fost unul dintre criticii exponențiali ai perioadei interbelice. În lucrarea „Istoria literaturii române de la origini până în prezent”, criticul dedică pagini memorabile lui Camil Petrescu, accentuând lipsa unor tipologii remarcabile în manieră balzaciană.*

Cuvinte-cheie: *literatură, interbelic, roman, critică literară, personaj.*

**"The characters are not memorable"
Camil Petrescu from the perspective of „the history
of Romanian literature from the origins to the present“
by G. Călinescu**

Abstract. *George Călinescu was one of the exponential critics of the interwar period. In the work Istoria literaturii române from its origins to the present the critic dedicates memorable pages to Camil Petrescu, emphasizing the lack of outstanding typologies in the Balzacian manner.*

Keywords: *literature, interwar, novel, character, literary criticism.*

George Călinescu este unul dintre istoricii semnificativi ai literaturii române, iar la cei 125 de ani de la naștere, se impune o relectură a *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* și a operei sale, în general. De-a lungul timpului, percepțiile critice au împărțit admiratorii săi în „călinescieni” și „anticălinescieni”, dar și unii, și alții l-au admirat critic sau l-au criticat cu admirație. Despre fiecare etapă și despre sistemul critic călinescian scrie, într-un mod excelent, Andrei Terian în amplul său volum *G. Călinescu. A cincea esență* (Terian, 2009), în care autorul propune o nouă exegeză, diferită de monografiile tradiționale de până acum. O motivație elocventă a apartenenței la acest spirit este cea a lui Nicolae Manolescu, care mărturisește: „Pentru mine, călinescianismul se confundă cu refuzul rutinei, al platitudinii dogmatice, al «obiectivității» de care fac atâta caz toți cei lipsiți de imaginație și care nu e, în fond, decât un pozitivism deghizat. Călinescianism

înseamnă, înainte de toate, încredere în noblețea criticii, în capacitatea ei de a fi o activitate spirituală vie, interesantă, nu un comentariu fidel și școlăresc al literaturii (Manolescu, 1966). Mircea Martin, în volumul *G. Călinescu și complexe literaturii române* (Martin, 1981), face referire la modul în care literatura s-a perceput pe sine și cum a fost percepută de alții, sugerând că *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* reprezintă o încercare de a depăși complexul minoratului, plasând-o pe picior de egalitate cu cea europeană. Sintezele călinesciene sunt văzute ca antidot împotriva complexului provincialismului și al periferiei, oferindu-i literaturii române o poziție de centralitate culturală. Tradiția literară este asumată de Călinescu, în opoziție cu modernistul Lovinescu și chiar cu tradiționalistul Nicolae Iorga. Criticul este mereu în căutarea „echilibrului între antiteze”, afirmând că „Un scriitor mare este întotdeauna tradiționalist și întotdeauna modernist.” (Călinescu, 1939, p. 194-195). El face câteva disocieri necesare în privința prozei, dar genul său preferat rămâne romanul, având ca element narativ, personajul. Revenind la A. Terian, acesta observă că „textul narativ poate fi descris ca un ansamblu structurat în jurul protagonistului; iar natura acestuia determină în egală măsură valoarea operei, apartenența ei generică, precum și specificul metodei călinesciene de analiză a prozei (o abordare de tip psihologizant)” (Terian, 2009, p. 150).

În perioada interbelică, literatura română, atașată formelor tradiționale, ajunge într-un punct de criză. Noua sensibilitate, accentul pus pe sine și tendința spre autoanaliză găsesc în Camil Petrescu un excelent observator, care se dedică studiului „sufletului” cu atenția omului superior. Prin scrierile sale devine un fin analist al cazurilor de conștiință, capabil de introspecție. În 1935, publică eseu critic *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în care explorează inovațiile stilistice și de conținut aduse de romancierul francez în literatura europeană, cu accent pe structura narativă și pe modul în care timpul este perceput și reprezentat. El propune o interpretare inovatoare a operei proustiene și a modului în care trebuie „citită” literatura modernă. Din *Carnetele* lui Proust (Proust, 2009, p. 358) unde transpare crezul artistic care stă la baza interpretării operei sale, Camil Petrescu îl va prelua și îl va transforma în propriul său deziderat, un model auctorial concret, un nou univers interior, ce trebuie tradus și exprimat: „Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi, eu nu pot ieși... Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi... creația este o desprindere de lucruri, o suferință, nu doar spirituală, ci și fizică.” (Petrescu, 1971, p. 27).

Călinescu, susținător al unei viziuni care valoriza continuitatea clasică și echilibrul în structură și formă, avea o abordare enciclopedică și sistematică, fiind preocupat de clasificarea și ierarhizarea fenomenului literar în funcție de criterii estetice și istorice. Articolul dedicat lui Camil Petrescu din *Istoria...* (Călinescu, 1982, p. 743-750) începe cu o atitudine indecisă în privința romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și face o analiză ușor echivocă, calificându-l „mai puțin proustian și mai mult roman orășenesc în sensul cerințelor scriitorului într-un

articol antisemănătorist din 1927.” I se reproșează lui Camil Petrescu „disproporția care stă la baza romanului” și „reducțiunea stilistică a romanului la persoana autorului”, observând o „inexperiență aproape totală a autorului în materie de viață.” La fel ca Proust, Camil Petrescu consideră conștiința cheia înțelegerii experienței umane și în romanele sale oferă o perspectivă similară asupra introspecției și fluxului de gânduri. El susține că singura realitate pe care o putem cunoaște este cea a propriei conștiințe, idee preluată de la Proust și din filozofia fenomenologică. Romanul său devine astfel o formă de explorare a eului subiectiv, a interiorității umane. Respinge realismul tradițional: „... Cu eroi care mănâncă trei săptămâni cinci măslin, care fumează doi ani o țigare, cu cârciuma din târgușorul de munte și gospodăria cu trei cotețe a dascălului din Moldova nu se poate face roman și nici măcar literatură. Literatura presupune firește probleme de conștiință. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conștiință sunt posibile. Îl vedeți dumneavoastră de pildă pe dl Pamfil Șeicaru erou de roman? Mănat de probleme de conștiință... Cu interminabila parafrază a lui «Dan» a lui Vlahuță, cu câteva descrieri de dumbrăvi și târgușoare, cu cucoane blestemate care dau cu «ruj» pe buze, cu o duzină de eroi plângăreți. (Acolo șezum și plânsem etc.), nu poți crede că faci literatură. Vei găsi cel mult o mie, două de notari comunali și agronomi care se lamentează la cârciumă că ei meritau o soartă mai bună și care te cetesc seara cu foc personal, dar nu aceștia contează în literatură etc.” (Petrescu, 1927). Această atitudine critică este adusă în discuție de Călinescu atunci când citează din articolul „De ce nu avem roman?”: „Eroii nu sunt numai cetățeni, dar oameni opulenți și cultivați, Ștefan Gheorghidiu aparține unei familii bogate, cu suprafață politică, și moștenește o avere serioasă. Prin urmare, eroii nu sunt constrânși a mânca «cinci măslin în trei săptămâni», ci pot gusta alimente fine și să-și privească eul într-o desăvârșită indiferență de problemele materiale.” (Călinescu, 1982, p. 743).

Călinescu crede în romanul tradițional și în permanența unei psihologii țărănești. Chiar dacă de pe poziții ideologice diferite, Camil Petrescu era adeptul sincronismului, prin promovarea literaturii române alături de cea occidentală, oferind modele antibalzaciene, autorului i se recunoaște calitatea de „om de o rară mobilitate a spiritului și de inteligență artistică”, care „nu e lipsit nici de modalitatea observației obiective, adică de puțința creării de tipuri” (Călinescu, 1982, p. 744), însă replicile nu încetează să apară: „Tot scrisul lui Camil Petrescu este al unui solitar impulsiv, care n-a gustat existența din plin niciodată, care n-are prin urmare voluptatea unui Balzac în înregistrarea spețelor de oameni, fără mânie și fără iubire, cu pasiune numai de colecționar.” (Călinescu, 1982, p. 743). În privința personajelor, Călinescu are convingerea că un erou de roman e doar acel individ a cărui experiență e văzută din exterior și se impune ca tipologie în stil balzacian.

Personajele masculine create de Camil Petrescu sunt de altă factură, intelectuali autentici, sensibili, introspectivi, preocupați de autenticitatea sentimentelor, idealști, enigmatici, interesați de problemele existențiale. Personajele feminine, în schimb, suferă de frivolitate și superficialitate, de un pragmatism crud, prezentarea lor suferă de ambiguitate, astfel că cititorului îi rămâne sarcina de a descoperi printre rânduri obiectivitatea persoanei întâi.

Lăsând în urmă o întreagă tradiție etică a *autenticității*, de la Montaigne la Balzac, Camil Petrescu exersează o sincronizare cu științele vremii sale, după cum remarcă în *Noua structură și opera lui Marcel Proust*: „Dacă afirmăm că literatura unei epoci este în corelație cu psihologia acelei epoci, și dacă stăruim să arătăm că psihologia însăși este în funcție de explicația filozofică a timpului, ne reîntoarcem cu și mai multă îndreptățire la afirmația că o literatură trebuie să fie sincronică structural filozofiei și științei ei...” (Petrescu, 1971).

Merită adusă în discuție legătura ce se crea între Camil Petrescu și personajele sale. Ele țineau adesea loc de familie, de rude, prin ele răbufneau angoasele momentului. Prin personaj, renaște Camil, omul care dorește să controleze totul, care își construiește biografia cum și-o imaginează, care lasă posterității exact atât cât dorește să se știe despre viața sa. Ovid Crohmălniceanu notează: „Luând în mână condeiul, Camil își construia un *alter ego*, indiferent de ce cap îi înșuruba. Cu el însuși, în nuditatea ființei sale, trăia, probabil, o stinghereală. Era, ca să spunem lucrurilor pe nume, un plăsmuitor de literatură înăscut.” (Crohmălniceanu, 1984, p. 10). Datorită discreției¹ care l-a caracterizat toată viața, de la Camil Petrescu au rămas puține informații personale. Lectorul interesat poate citi printre rânduri și crea o nouă imagine care se recompune ca un puzzle alcătuit din întâmplări personale, scene din opera sa, amintirile prietenilor (Constant Ionescu) sau ale fostelor iubite (Anișoara Odeanu, Cella Serghi)². Chiar și astfel, *personajul* are personalitate deplină, cu viață proprie, care, uneori, se întrepătrunde cu viața autorului. Didascaliile și scrisorile doamnei T. (*Patul lui Procut*) reliefează convingerea că introspecția nu este doar pentru a cunoaște sufletul celuilalt, ci pentru explorarea sinelui și cunoașterea alterității. Nicolae Manolescu urmărește evoluția introspecției în romanele lui Camil Petrescu și clarifică delimitarea între viața personajului și jurnalul intim al autorului: „Autenticitatea fiind posibilă doar prin revelarea unui *eu*, ea nu trebuie totuși redusă la jurnalul intim, adică la expresia *eului propriu*: prin extrapolarea rezultatelor ei, devine o metodă de a cunoaște (relativ) *orice eu*. Va trebui să admitem, în acest caz, că *eul* are substanțialitate, că el nu constă doar în concretul fugitiv și irepetabil al unor trăiri, în fluxul liber al conștiinței, în revelațiile de neîmpărțășit ale subiectivității.” (Manolescu, 2007, p. 381).

O modalitate de a caracteriza nivelul intelectual al unui personaj este aceea de a-i urmări lecturile. Despre relația *autor – personaj* s-a scris mult, personajul este când un „porte-parole” à la Mauriac, când un „mediator” à la Rastier, când un „ambasador” (Dumitriu, 1976, p. 6). Camil Petrescu aduce figuri ale unor intelectuali pentru care lectura este măsura ce poate echilibra balanța în favoarea unora sau altora. Lectura nu educă, ci separă personajele între mediocritate și genialitate. În cazul lui Ștefan Gheorghidiu (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de*

¹ „Firește, nu e vorba de orgoliul intim, fiindcă aici îmi închipui că nu mă mai întrece nimeni, dar eu sunt social strivit, dorința mea de anonim e atât de mare ca dorința unora după neant... Un anonim, însă de om imens bogat... (Camil Petrescu, *Note zilnice*, Ediție îngrijită de Florica Ichim, Editura Gramar, București, 2003, p. 61-62).

² Constant Ionescu, *Camil Petrescu * Amintiri și comentarii*, E.P.L., București, 1968.
Camil Petrescu – *Trei primăveri*, Editura Facla, București, 1975.
Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, Editura Cartea Românească, București, 1977.

război), lectura este, până la un moment dat, singura de partea sa. Recurge la Kant ca la o soluție salvatoare. Am putea-o numi chiar „Soluția Kant”, potrivit căreia personajul învață să accepte situația, descoperind filosofia lui Arthur Schopenhauer ori găsim justificări în actele celorlalți. Călinescu analizează raportul pe care îl au personajele masculine cu cele feminine și remarcă, în cazul lui Ștefan Gheorghidiu, „tragedia unui bărbat lipsit de o noțiune pozitivă a femeii, care cere acesteia ceea ce ea nu poate da.” (Călinescu, 1982, p. 743). Ela (*Ultima noapte...*) nu își contrazice soțul în timpul „lecției de filozofie” din pat, ci construiește mici jocuri banale, adecvate momentului. În schimb, Ioana (*Suflete tari*) i se opune îndârjită lui Andrei Pietraru: „Ești un actor fără leac, domnule! Ei bine, după ce farsa ți-a ieșit atât de prost... nu găsești de cuviință să te oprești? Ce demon te împinge să faci acum filozofie? Când ai să sfârșești odată? Ridicolul dumitale a început să mă scoată din sărite...” (Petrescu, 1964, p. 77). Filozofia este folosită ca metodă de analiză a comportamentului femeii, un alibi în fața misoginismului. Când Maria Sinești (*Jocul ielelor*) își întreabă soțul de ce nu i-a mărturisit că știe că îl înșală de trei ani, el răspunde: „M-a ispitit un gust amar să fac puțină filozofie... Vream să văd până unde merge perversitatea unei fete de optsprezece ani, care abia renunțase la părul pieptănat pe spate... Ah! Ce teatru știi să joace fetițele astea!... Dar se poate trăi și lângă o panteră, dacă știi și nu uiți niciodată că e o panteră...” (Petrescu, 1964, p. 183).

George Călinescu remarcă contradicția dintre iraționalitatea pasiunii personajelor și expresia ei românească. Analizează episodul lecției de filozofie în pat, „o mică *Einführung* în metafizică”, atunci când Gheorghidiu își vrea soția și „frumoasă și capabilă de speculație filozofică”, vorbindu-i despre Tales din Milet, Heraclit sau Pitagora, și concluzionează retoric, empatic cu toate personajele feminine, care au soarta celui în discuție: „Această originală lecție, încheiată cu nebunii sexuale, e întâia scenă fundamentală, din care rezultă inferioritatea femeii. Apoi soția se dovedește geloasă fără obiect și necredincioasă cu disimulație. O femeie nu înșală niciodată nemotivat, chiar dacă motivul ar fi o simplă slăbiciune. Madame Bovary e tipul femeii plate, care se scuză prin însăși setea ei de viață, prin însăși sinceritatea greșelilor ei. Nevasta lui Gheorghidiu este nefilozoafă, geloasă, înșelătoare, lacomă, seacă și rea. Atunci pentru ce o iubește Gheorghidiu?” (Călinescu, 1982, p. 744). Se remarcă aici vechea polemică asupra personajului citadin, care trăiește și evoluează în orașul modern, un spațiu complex și agitat, ce îi influențează profund psihologia și experiențele. Orașul devine un spațiu de confruntare cu dileme existențiale și morale, fiind în același timp un loc al alienării și al aglomerării de oameni care trăiesc, paradoxal, în izolare emoțională. În spațiul urban, relațiile sunt adesea marcate de superficialitate, iar comunicarea autentică devine dificilă.

În articolul *Camil Petrescu – teoretician al romanului*, criticul respinge dualitatea om rudimentar – țaran și om complex – orășean, dând dovadă de un realism adaptat epocii: „Dacă atari propoziții ar fi adevărate, (...), atunci multă vreme încă nu vom putea nădăjdui să schimbăm raportul procentual dintre țărănime și orășenime, care e în favoarea celei dintâi.” În concepția călinesciană, evoluția de la rural la urban este firească, iar literatura citadină interferează cu cea de factură rurală. Eroul se confruntă cu aceleași complexități sufletești, însă găsește alte modalități de

rezolvare: „Țăranul și Kant își pun exact aceleași probleme, cu deosebire că cel din urmă le rezolvă cu altă tehnică. Între țăran și Kant e deosebirea dintre socoteala pe răboj și aceea după regulile calculului.” (Călinescu, 1939, p. 81-82).

Așa cum se întâmplă în cazul romanului subiectiv, naratorul poate fi confundat cu autorul însuși, iar Călinescu pare să aibă aceeași atitudine, când ia apărarea personajelor, îl înfruntă pe autorul Camil Petrescu, nu pe Ștefan Gheorghidiu. Această remarcă o face Andrei Terian: „Eroarea e pe cât de comună în epocă, pe atât de previzibilă la Călinescu: criticul atribuie percepția Elei nu personajului-narator (așa cum s-ar fi convenit), ci autorului însuși, reafirmându-și astfel dezinteresul față de «metoda» narativă și reiterând prin aceasta una dintre confuziile sale curente.” (Terian, 2009, p. 180). Lecția de filozofie ar putea fi considerată o joacă, așa cum o arată și alte gesturi adolescentine ce se explică prin vârsta eroilor, toți fiind în faza inițierii erotice, când senzualitatea se combină cu setea de cunoaștere și pretenția de a deține adevăruri indubitabile. Chiar dacă pune întrebări și oferă explicații într-un mod didactico-erotic, întâmplarea pare o paranteză între gândurile lui Ștefan, un monolog ca pentru sine, susținut fie prin întrebări copilărești de Ela, fie dând dovadă de o vie inteligență. Pe deasupra era absolventă de universitate, iar mediocritatea în care o învăluie naratorul are o stridentă notă de artificialitate. Ștefan încearcă să-i educe spiritul de „ființă inferioară” printr-un misoginism bine motivat. În alte momente însă, el își vrea femeia simplă, casnică, dornică să scotocească în coșul de la băcănie „privind cu sfială pachetul de cărți, pe care ea nu le citea”. Camil Petrescu apelează la tehnica balzaciană a discuției ce implica maximele introduse cu rolul de a sintetiza conținutul, experiențele de viață, atractiv pentru femeie, mereu îndreptată spre oniric și orfic. Student în filozofie, Gheorghidiu crede că relativismul lui Kant poate fi aplicat și în dragoste: „Kant a arătat cândva că se poate demonstra deopotrivă și că spațiul și timpul sunt infinite, și că sunt finite. Tot o astfel de antinomie e și faptul de a ști dacă o femeie te iubește sau nu, căci îți poți demonstra cu ușurință, pornind de la aceleași fapte și că te iubește cu istovitoare pasiune, și că te înșală, batjocoritoare” (Petrescu, 1962, p. 97-98). Nevoia lui Gheorghidiu este mai degrabă camaraderească, caracterizată de angajament și devoțiune. El a luat-o de soție pe Ela pentru „neistovita bunătate pe care o risipea în jurul ei” și pentru că „pe colega ei bolnavă a îngrijit-o luni de zile ca o soră de caritate, cu o abnegație fără margini, de adolescentă.” Bărbatul are nevoie să fie respectat, admirat, pasiunea lui se transformă ușor în răzbnare, iar empatia nu se regăsește printre calitățile sale.

Personajele feminine sunt, majoritatea, incapabile să poarte discuții existențiale, de aceea, bărbații vorbesc ca pentru sine. Senzuale până în adâncul vertebrelor, neadaptate la partenerul propus de autor, dispun de întregul bagaj erotic care oferă viabilitate unui cuplu edenic. Nu sunt ostentative (excepție face Emilia din *Patul lui Procust*), ci paradoxale, cu aer de sălbăticiune, subtile și rafinate. Maria Sinești (*Jocul ielelor*) este descrisă ca având „o frumusețe tulbură”. „Și tocmai de aceea tulburătoare, pe bază de nostalgie, profil suav și nervozitate. Neliniștitoare de asemenea, nu numai din pricina reacțiilor ei bruște și excesive, dar și prin sensurile fulgurante ale acestor reacții. Și asta e un chin pentru cei din jurul ei. Când privește, adeseori fix, are un freamăt abia perceptibil al buzelor, care-i dă o tensiune patetică

a obrazilor. Hiperemotivă, cu imaginație dezordonată, are spaimile și bucuriile deopotrivă copilăroase. Văzută în trecut, pare o frumusețe mistuită de secrete grele, pradă tuturor obsesiilor, cu dorințe neîmpăcate, deviate. În intimitate, o senzualitate de copil și de sălbăticie, fiindcă are un corp proporționat și molatic de felină.” (Petrescu, 1964, p. 170). Descrierea unui personaj în acest mod îndreaptă atenția de la eventualele căderi introspective. Totul va fi interpretat din unghi senzual, iar mișcările mușchilor feței pot interesa mai mult decât o replică inteligentă. În schimb, doar bărbatul este angajat în menținerea cuplului și lipsește reciprocitatea afectivă, de unde suferința sa, care crește în raport direct cu cantitatea sufletească. Călinescu remarcă stridența de compoziție a personajului și analizează gelozia bărbatului, „inadaptat la viața erotică a unui infirm”, care nu cunoaște femeia și pentru că nu o poate stăpâni, ea îl face să sufere (Călinescu, 1982, p. 744). Personajul masculin este ușor efeminat, poetic și idealist, obsedat de ideea posesiei partenerei, fără dorința introspecției. Gelu Ruscanu, personajul principal al dramei *Jocul ielelor*, este simpatizant al ideilor socialiste, mânat de dreptatea absolută și de o echitate umană perfectă. Portretul său fizic este realizat prin didascalii, un mijloc artistic modern, la care Camil Petrescu apelează în piesele de teatru: „Gelu e un bărbat ca de douăzeci și șapte, douăzeci și opt de ani de ani, de o frumusețe mai curând feminină, cu un soi de melancolie în privire, chiar când face acte de energie. Are nervozitatea instabilă a animalelor de rasă. Privește totdeauna drept în ochi pe cel cu care vorbește și asta-i dă o autoritate neobișnuită.” (Petrescu, 1964, p. 145). La baza actelor de iubire stă vanitatea, iar eroul privește cu superioritate genialoidă, iar din această poziție totul se vede inferior, meschin și mediocru.

În toate scrierile lui Camil Petrescu, corpul feminin este analizat în maniera unui studiu asupra regnului vegetal sau animal. Este crud, plin de sevă în perioada fericită, și se alterează pe măsură ce iubirea dispăre. Prin ochii lui Gheorghidiu, corpul femeii suferă o transformare ciclică, se golește de feminitate, devine vulgar: „Era vânjos și viu trupul, în goliciunea lui de femeie de douăzeci de ani, tare, dar fără nici un os aparent, ca al felinelor. Pielea netedă și albă avea luciri de sîdef. Toate liniile începeau, fără să se vadă cum, așa ca ale lebedei, din ocoluri. Sâni robuști, din cauza mâinii mele petrecute pe sub talie, prelungeau grațios, ca niște fructe oferite, coșul pieptului, ca sub ei, spre pântec, căderea să fie bruscă. Picioarele aveau coapsele tari, abia lipite înăuntru când erau alături, lung arcuite în afară, din șold la genunchi, ca și când feminitatea ei ar fi fost între două paranteze fine, prelungi.” (Petrescu, 1962, p. 88) Între suavitatea plantei și agresivitatea animalului, George Călinescu lămurește lucrurile, indirect, din perspectivă estetică: „Când din eroare luăm floarea drept ființă, se naște altă reacție. Știm perfect că ne aflăm în lumea vegetală. Acest regn interesează în măsura în care sublimăază cu celălalt. Dacă ni se aduce pe masa de disecție un trup statuar, nu vom suporta totuși scoaterea intestinelor și priveliștea organelor sangvinolente. Dar o floare se taie fără repulsie. Anatomia ei rezumă purificat anatomia animală.” (Călinescu, 1968, p. 121-122). Transpunerea corpului iubitei în plantă, fruct sau animal are loc în momente de maximă intensitate erotică. Trăsăturile gândirii bărbatului se apropie de cele ale gândirii originare, primare. Comparațiile conduc spre animale cu sânge rece și animale de pradă. Concepția despre corp este tributară concepției despre

persoană. Corpul femeii se „dezînsuflețește” doar când devine gol. În antropologia biblică, corpul nu este izolat de om, omul este corp și corpul său este el însuși, iar cunoașterea nu este separată de corp. Femeia, comparată cu un șarpe, în interpretare psihanalitică, „întruchipează psihicul inferior, psihismul obscur, ceea ce este rar, tainic, de neînțeles.” (Chevalier, Gheerbrant, 2009). Reptilele cu limba ascuțită, târâtoare și ademenitoare sunt simboluri ale lumii edenice. Trupul de șarpe nu respinge feminitatea, ci o apropie: „Coșul pieptului, lămurit, lasă să apară ocolul ultimelor coaste, atunci când porneau lateral, iar pânțele se strângea ca un trup de șarpe.” (Petrescu, 1982, p. 295).

Călinescu, în *Principii de estetică*, discută condiția poetică a plantelor și animalelor în funcție de dimensiunea lor. Prin analogie, Ela, Doamna T., Maria Sinești și Ioana Boiu sunt personaje de factură poetică, iar autorul face asocieri care definesc dorința personajului și modul său propriu de manifestare: „ca o pasăre speriată” (Maria Sinești), „a rămas ca o iederă fără sprijin” (Maria Sinești), „Dă o impresie de sensibilitate și pasiune (...), care are ceva din rigiditatea și artificialul tulpinii de crin, poate chiar din fragilitatea trestiei” (Ioana Boiu). Parfumul acestui crin îl va ucide pe Andrei Pietraru, tânărul care va renunța la o logodnică bogată, la o slujbă bine plătită și la un statut social de invidiat. Crinul „pendulează între serafic și demonic. Deși fără corupție sangvină, el produce o intoxicație care predispune la prerafaelism. Paloarea lui e prea animală. Carnea, lividă. Tubul drept sugerează o ființă paradisiacă” (Călinescu, 1968, p. 122). Această floare va fi, chiar și uscată, atrăgătoare în uscăciunea ei. Plantele carnoase seamănă cu trupul vulgar al Emiliei (*Patul lui Procust*), pe care Fred o compară cu o „friptură de cauciuc”, dacă ar exista o asociere cu vreo plantă, aceea ar fi una dintre acele plante „prea grase, mustoase și sangvinolente, crescute pe teren putrid, uneori greu mirositoare, care strivite sub picior au aspect de animal ucis.” (Călinescu, 1968, p. 122).

Cine este Camil Petrescu? Este Fred Vasilescu, Ștefan Gheorghidiu, Ladima sau Doamna T., după formula „Madame Bovary, c'est moi!”? Toate aceste personaje au trăsăturile sale de analiză, finețe, rafinament, cultură, orgoliu, dar niciunul nu este Camil Petrescu, însă toate poartă marca lui. În aceeași *Istorie...* George Călinescu observă că „eroii lui Camil Petrescu au toți rezeziunea discursului și tonul acela tipic de iritație care sunt ale autorului însuși în scris, încât toți, sub felurite veșminte, par a purta capul multiplicat al vorbitorului la persoana întâia. Stilul lui Camil Petrescu zugrăvește prin ritmica lui pe un singur erou, pe acela care observă și se analizează.” (Călinescu, 1982, p. 743). Autorul tratează nervozitatea personajelor ca semn al autenticității. Sunt preocupate de aparența păstrată în societate mai mult decât de existența propriu-zisă, stăpânindu-și cu greu sentimentele. La fel ca și creatorul lor, personajele masculine sunt timide și își înfrânează pasiunea prin gesturi absurde.

Revenind la romanul *Patul lui Procust*, mitologicul Procust încerca să-i încadreze pe toți cei care-i treceau pragul după propriile măsuri, încerca să-i mărească, mai mult decât să-i micșoreze. După Chevalier și Gheerbrant, „(Procust, n.r.) reprezintă pervertirea idealului transformat în conformism. Este simbol al acestei tiranii etice și intelectuale exercitate de persoanele care nu suportă și nu tolerează acțiunile și judecățile celorlalți decât cu condiția ca ele să fie conforme propriilor criterii.”

(Chevalier, Gheerbrant, 2009, p. 757). Gheorghidiu (*Ultima noapte...*), ca și Ladima, ca și Fred (*Patul lui Procust*), ca și Andrei Pietraru (*Suflete tari*), ca și Ruscanu (*Jocul ielelor*), ca și Gralla (*Act venețian*), e intempestiv și, uneori, tiranic, „aspiră mereu către ea”, dar această atracție devine febrilă, halucinantă.

Personajele romanelor fascinează, fiind creaturi intermediare între ființă și neființă. „Ființe fără măruntaie”³ cum le numea Paul Valéry (Valéry, 1941), care nu au o existență palpabilă, populează imaginația și nu încetează să-și urmărească cititorii de-a lungul întregii vieți. Departe de a fi doar firul comun care leagă diferitele episoade, personajul camilpetrescian are și consistență, și profunzime, fiind aplecat spre latura existențială a vieții înaintea celei materiale. Romancierul construiește personajele prin reunirea unei serii de informații din viața sa, dându-le consistența realității și efectul de veridicitate. Din această perspectivă, primul element de luat în considerare este numele personajului (Ela (el/ea) – Alta). Numele propriu ales de romancier este de fapt marca cea mai clară a individualității personajului. Dotat astfel cu o stare civilă mai mult sau mai puțin completă, personajul poate fi distins de alte creaturi fictive și identificat rapid cu fiecare dintre aparițiile sale din roman. Camil Petrescu (sau personajele lui masculine) proiectează asupra femeii, ca toți idealistii, propria paradigmă, propriul canon intelectual, moral, în care Ea, pe drept cuvânt, nu „intră”, nu poate totdeauna să încapă, suferă sau vituperează, iar El e un paranoic, ca mai toți geloșii fără teme real. Iată de ce, pentru a se cuprinde fără rest, în acest canon viril, Ea, femeia, trebuie „lungită” sau „scurtată”, canonică, în patul vreunui Procust. Camil (și/sau eroii săi) nu e, însă, un rudimentar, un gelos simplist și comic, este, mai degrabă un masochist, care, prin femeie și feminitate, se chinuie pe sine. La limită, postura aceasta chiar îi place. El face cam același lucru cu personajele sale, le ajută să-și croiască o personalitate unele prin altele, „să se întindă” la nivelul său, dar nu să-l depășească. Se poate observa o trăsătură comună a bărbatului-personaj care nu vrea să fie subjugat sentimental. Nu este bărbatul care nu iubește, ci acel care face din puterea lui de a renunța la iubire o victorie. Pentru că victoria provoacă, de fapt, suferință de ambele părți, iar actul iubirii nu ia sfârșit, ci se continuă, ca un *coitus intrruptus* cu alte ființe. Interpretată psihanalitic, gelozia, sau nevoia de posesie, este o manifestare a virilității, un protest al bărbatului împotriva dominației feminine. Cu rădăcini în copilărie, gelozia se poate traduce ca fiind cauzată de o dorință acută de securitate, care ia forma vanității. Un alt motiv al geloziei ar putea fi „o permanentă aspirație la superioritate a bărbaților față de femei și, în mod corespunzător, o permanentă nemulțumire a femeii față de privilegiile bărbaților” (Adler, 1991, p. 108), care se transmite din timpuri străvechi. Gelozia lui nu e reversul pasiunii înseși, mai curând, ostilitatea unui anchetator în raport cu o victimă enigmatică, impenetrabilă cu care are de-a face. În percepția lui Camil Petrescu asupra femeii, există un sentiment de angoasă, care se va manifesta în scris, găsindu-le personajelor feminine aceeași știută vină ancestrală, ce le va urmări îndeaproape, transformată, pe rând, în misoginie, gelozie și erotism. Un erotism când vegetal, când animal, asemenea

³ “J’appelle ainsi toutes croyances qui ont de commun l’oubli de la condition verbale de la littérature ainsi existence et psychologie des personnages, *ces vivants sans entrailles*.” (Paul Valéry, *Tel Quel*).

femeii, cu trupul, când viu, când „dezînsuflețit”. Supusă la atâtea probe, nu-i de mirare că femeia întrunește, în diverse ipostaze, „avatarurile feminității” ca atare.

Ștefan Gheorghidiu are nevoie să o posede pe femeia pe care o iubește, în același timp se teme de ea. Femeia e puternică și are atributele feminității care atrag bărbatul, asemenea fluturului atras de lumină, care sfârșește cu aripile arse. Fred Vasilescu pare să iubească prima dată în acest fel, periculos pentru el, „ca o formă de recunoștință” și „o durere nouă, arzătoare” (Petrescu, 1982, p. 242). Nici Gelu Ruscanu și nici Gheorghidiu nu înțeleg adevăratul sens al iubirii prin care iubita dăruiește din sine o parte mai mare sau mai mică aceluia care o merită. A încerca să o schimbi, înseamnă a o schilodi sufletește și, prin urmare, a o refuza. Prin posesie, toți se iluzionează că pot fuziona unul cu celălalt, prelungindu-și astfel viața. Se apropie de erotismul sacru, de o intensitate extremă, în care cei doi ar trăi izolați într-o aură de fericire. Filozofia posesiei ar putea găsi rezolvare în cuvintele Sfântului Augustin, care, în *Iubire și posesie*, spune: „Căci posedăm fără să iubim ceea ce pierdem fără durere. Pare că învinge când, de fapt, este învins cel care, învingând, obține ceea ce va pierde cu durere și, în schimb, deși ar părea că este învins, învinge cel care, renunțând, ajunge să obțină ceea ce nu pierde cu voia sa.” (Augustin, 2007, p. 189).

Călinescu face o comparație între romanele *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust*, remarcând că cel de-al doilea „înfățișează o scriere matură” și că „materialul este mai bogat, ochiul mai liniștit, fraza a pierdut o parte din lunecarea aceea puțin cam agasantă și se apropie de data aceasta mai mult de ariditatea exactă a Codului civil pe care o râvnea Stendhal. Ceea ce slăbește atenția creatoare este poate o prea mare pasiune de teoretician estetic a autorului.” (Călinescu, 1982, p. 745). Lui Camil Petrescu i se reproșează „inexperiența” de viață, că nu a gustat „existența din plin niciodată”, că n-are „voluptatea unui Balzac în înregistrarea spețelor de oameni, fără mânie și fără iubire, cu pasiune numai de colecționar”, dar, în același studiu, Călinescu descoperă personajul Tănase Vasilescu Lumânăraru, „omul care nu știe să scrie și care poartă ochelari ca să ascundă infirmitatea de a nu înțelege slova scrisă, care cu toate acestea pătrunde în viață și domină” și „e o descoperire de ținută balzaciană.” O afirmație, oarecum hazardată, a lui George Călinescu în aceeași *Istorie...*, este alăturarea prozei lui Camil Petrescu cu cea a lui Ioan Al. Brătescu-Voinești, căruia îi apreciază „intensitatea atinsă în câteva puncte, prin originalitatea indiscutabilă a «duioșiei» lui” (Călinescu, 1982, p. 743). Personajele camilpetresciene trăiesc intens și se consumă într-o existență pe care ar dori-o ideală, unică, departe de convențiile sociale, dar sfârșesc adesea în aceste convenții. Iubirea, în spirit balzacian, ca „poezie a simțurilor”, nu se confundă cu căsătoria, instituită în scopuri sociale, morale și religioase. Iubirea pasională este un fenomen antisocial, inadapdat dogmelor, greu de atins într-o stare pură, paradisiacă. Cuplul se caută, dar numai bărbatul este cel angajat cu adevărat într-o iubire-luptă și adesea capitulează prin neputința susținerii unei asemenea provocări. Într-un astfel de cuplu, este necesară o reciprocitate afectivă care să se conjuge deasupra binelui și răului. Lumea reală, în care se consumă experiența erotică a lui Ștefan Gheorghidiu, este opusă celei de la nivelul conștiinței pe care o împărtășește: „singura existență reală e aceea a conștiinței”. El este un

cavaler veșnic în căutarea idealului absolut, de care, cu cât mai mult se apropie, cu atât mai mult se îndepărtează. De altfel, în spirit cavaleresc, Gheorghidiu, nu e capabil de iubire necondiționată pentru Ela, cuprins de sentimentul propriei împliniri, al propriei pasiuni „atente și lucide” care se desfășoară în paralel cu realitatea. Suferința sa e în raport direct cu cantitatea sufletească de care dispune și pe care și-o materializează în existență. Ștefan nu-și iubise din capul locului soția, o iubise pe prietena ei. Atributele Elei însă, de ființă gingașă, bună, supusă, capabilă de sacrificiu, devin pentru el „o nevoie sufletească”, iar faptul că este măgulit de admirația pe care o primește fiind „atât de pătimaș iubit de una dintre cele mai frumoase studente” îi mișcă orgoliul de curtezan care cunoaște acum „plăcerea neasemuită de a fi dorit”, de a fi însuși „cauză de voluptate”. Interesul lui Gheorghidiu pentru Ela este determinat de existența a trei atitudini: „mila”, „îndatorirea” și „duioșia” (Petrescu, 1972, p. 173). Atributul cel mai important, care contează, este frumusețea femeii, ca o garanție sigură a succesului social. Cuplul este într-o continuă confruntare în care nu contează finalizarea cursei, ci forța cu care se desfășoară aceasta. Personajele sunt capabile să-și recunoască neputința împlinirii idealurilor prin renunțarea la viață.

George Călinescu analizează cele două romane – *Ultima noapte... și Patul lui Procust* – și ajunge la concluzia deloc falsă că autorul lor este un misogin. În maniera stendhaliană, unele personaje feminine sunt idealizate, altele, „privite cu dușmănie”, „în atitudini de animale înguste, rele, lacome, necredincioase și incapabile de a pricepe un om superior.” (Călinescu, 1982, p. 743). Ștefan Gheorghidiu, preocupat în exces de iubire, narcisic în preocupări, nu o prezintă pe Ela decât ca reflex al profilului interior, deoarece introspecția repetată i-a stimulat luciditatea și percepția asupra vieții, într-o formă proprie geniilor. Femeia reușește să placă prin descrierea făcută în faza iubirii pătimașe, iar momentele care produc modificări în relația de iubire nu au forța de convingere necesară pentru cititor. Fazele de înflorire și degradare fizică se petrec în văzul tuturor, fără menajamente, iar frământarea permanentă a lui Gheorghidiu este adesea gratuită. El este, când „bărbatul iubit”, când „bărbatul înșelat”, dar nu „bărbatul îndrăgostit”. El „știe”, nu „simte”. O mostră de utilizare a timpurilor verbului într-o pagină unde vorbește, lasă să se înțeleagă de la sine preocuparea febrilă a celui care le exprimă pentru descifrarea codului secret al iubirii sau al vanității: „m-am hotărât”, „nu puteam”, „voi influența”, „nu aveam”, „începeam”, „căutam”, „o goneam”, „nu izbuteam”, „mi-era rușine”, „aș fi suferit”, „cădeam”, „am înțeles”, „zăceam”, „am citit”, „mi-era silă”, „mă preocupă”. Trupul femeii iubite se transformă în funcție de stările angoasate ale bărbatului. Bărbatul se detașează de ea, fie prin impresia creată de acceptarea aparențelor, fie prin examinarea cu ochi critic a celei care constituise „nevoia sufletească”. Maturizarea femeii este aproape o jignire atunci când caută să priceapă fenomenele din jur, iese din starea vegetală și mai puțin neajutorată. Ștefan Gheorghidiu, așa cum s-a mai spus, îi seamănă autorului prin aplecarea spre filozofie și prin obsesia pentru viața psihologică, dar nu mai puțin, prin temperamentul năvalnic, extrem de irascibil și insinuant. Se motivează prin luciditatea și autenticitatea stărilor, care nu împiedică trăirea intensă și voluptoasă a vieții, dar fără de care o iubire mare nu ar fi posibilă. Rațiunea de a iubi are aceleași trăsături cu rațiunea de a lupta. Amândouă trebuie

împlinite cu rigurozitate, dar în niciuna nu excelează, nu-și îndeplinește misiunea fără cusur.

În ciuda accentelor misogine, opera lui Camil Petrescu este învăluită într-o aură senzuală de o inconfundabilă acuratețe. Scenele de intimitate sunt vii și proaspete în orice moment ar fi citite, iar autorul este autentic. Cuplurile constituite înadins pentru a demonstra incompatibilitatea într-o lume șubredă, trăiesc pasiuni mistuitoare, felii de iubiri și vanități. Atât bărbatul, cât și femeia reprezintă un ideal de erotism spre care tind celălalt. Replicile și jocurile erotice descriu edenice intimitatea fără vulgaritate. Ea și el se întâlnesc ca păsările și funcționează până ce devin conștienți de realitate.

Personajele din *Patul lui Procust* sunt însă evaluate ca fiind neconvingătoare: „Lăsând acum deoparte invenția tehnică, rămânem ceva mai puțin satisfăcuți de creația de indivizi care, oricât am înainta în formulările estetice, rămâne un factor fundamental al romanului. Personagiile nu se țin minte. Fred e necoagulat, Ladima – unilateral, femeile – caricate. Camil Petrescu rămâne un misogin. Pentru ca Emilia să atragă pe un poet ca Ladima, pe un monden ca Fred, trebuie să-i admitem nu numai însușiri fizice, ci și o oarecare putere de atracție morală.” (Călinescu, 1982, p. 746). Criticul pare a se afla în fața unui roman polițist, având mai multe dosare în față și încercând să descopere vinovatul. Absența datării planurilor, amestecul profesiunilor personajelor prezente sau dispărute, prin dialog sau scrisori, construiește o cronologie a romanului, iar autorului i se recunoaște tehnica proustiană prin „expoziția scenică a atitudinilor sufletești”. Ladima este personajul complex, idealist și tragic, dar și subiectul discuției, desfășurate în pat, dintre Fred Vasilescu și Emilia. Ea, un personaj mediocru, ilustrat aproape vulgar, face comentarii pe marginea pachetului de scrisori primit de la Ladima, care s-a sinucis. Patrulaterul amoros Fred-Emilia-Doamna T.-Ladima se activează deodată cu lectura, deoarece, citind, Fred rememorează întâmplări din propria-i existență. Se creează o complicitate cu cititorul, ca într-un spectacol de teatru interactiv. Drama unui poet sinucis, prezentată de personaje care s-au intersectat cu el în parcursul către tragicul sfârșit.

Personajul, un concept cu accepțiuni diferite, în funcție de percepția cititorului, nu poate fi redus la un numitor comun, iar Camil Petrescu este un creator fin și parcimonios de tipologii. Pentru a atinge complexitatea unui personaj, el îl creează nu doar ca persoană, ci și ca simbol (sau metaforă), nu doar ca personaj unic, ci și ca arhetip. Timpul ne arată că personajele create de autor „se țin minte” și au viață proprie și după aproape un secol de la nașterea lor. George Călinescu se dovedește a fi un critic implicat în construcția personajelor pe care le studiază. Dubla sa calitate – de critic și romancier – îi conferă această posibilitate, cum remarcă A. Terian: „Cu alte cuvinte, dacă opera lui G. Călinescu nu s-ar încadra în sfera criticii, ci în aceea a literaturii (mai precis, a prozei), diferența hotărâtoare ar fi că ea nu s-ar mai baza pe o estetică, ci pe o poetică, și nu că i-ar lipsi cu desăvârșire orice formă de organizare.” (Terian, 2009, p. 14). Critic și istoric literar, romancier și eseist, calități ce i se reproșează în sensul lipsei de rigoare și consistență, Călinescu continuă să fie criticul la care se raportează majoritatea studiilor apărute în urma *Istoriei...* Ampla analiză pe care o realizează Andrei Terian, suficient de detășat

pentru a fi credibil, captează subtilitatea gândirii călinesciene. El reușește să ofere o nouă perspectivă asupra celui mai important critic român. Analiza și reevaluarea întreprinse aduc o schimbare semnificativă nu doar în modul în care opera lui Călinescu este percepută, ci și în felul în care ne gândim la critica și istoria literară românească pe viitor. Crezul călinescian că istoria literară este ca o monedă cu două fețe și tendința este de a cădea, fie cap, fie pajură, conduce la ideea că istoria literară este și critică, precum critica literară este și istorie.

În încheierea studiului său asupra sistemului călinescian, Terian se întreabă cum e posibil să existe un Călinescu *aristotelian* și altul *platonician*, care se mișcă în interiorul aceluiași sistem, unul care „vede în fiecare operă o cetate de cucerit în urma unui asediu bine calculat”, altul care „vede în fiecare operă un material brut, ce urmează a fi „(re)creat” (Terian, 2009, p. 660). Acest mod critic de gândire se poate remarca și în percepția operei lui Camil Petrescu, proces pe parcursul căruia Călinescu balansează între critic și romancier, însușindu-și personajul cu aceeași posesie. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* rămâne un reper în abordarea operei lui Camil Petrescu, un dosar de aprobări și îndoieli care au stat la baza studiilor ce au continuat-o. Autorul său a reușit să integreze personajul într-o narațiune mai largă despre evoluția literaturii române, considerându-l exponent al unei epoci, capabil să modifice percepția critică în peisajul românesc. Analizele sale aduc noutate prin contestarea unor adevăruri ce și-au dovedit valoarea literară în timp, cum este cazul romanului *Patul lui Procust*, a cărei modernitate i-a scăpat criticului (Manolescu, 2008, p. 704). Călinescu este atent, mai cu seamă, la tipologia balzaciană și mai puțin la cea proustiană, pe care o interpretează ca fiind mult prea inovatoare pentru prozatorul român, care pentru a evolua trebuie să treacă mai întâi prin Balzac și Tolstoi. Personajele create de Camil Petrescu se diferențiază remarcabil de romanul tradiționalist, prin construcția proustiană, în ciuda exemplelor aduse de critic (Ion, Vitoria Lipan etc.).

Referințe bibliografice:

1. ADLER, Alfred. Supremația bărbatului în societatea actuală. În: *Cunoașterea omului*, Traducere, studiu introductiv și note de dr. Leonard Gavrilu, București: Editura Științifică, 1991.
2. CĂLINESCU, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București: Editura Minerva, 1982.
3. CĂLINESCU, George. Regnul vegetal. În: *Principii de estetică*, București: Editura pentru Literatură, 1968.
4. CĂLINESCU, George. Camil Petrescu – teoretician al romanului. În: *Viața românească*, ian. 1939.
5. CĂLINESCU, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941.
6. CĂLINESCU, George. *Principii de estetică*, București: Editura Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol II, 1939.
7. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (coord.). *Dicționar de simboluri*, Iași: Editura Polirom, 2009.

8. CROHMĂLNICEANU, Ovid, S. *Cinci scriitori în cinci feluri*, București: Editura Cartea Românească, 1984. Disponibil: <https://play.google.com/books/reader?id> (citată: 29.05.2024).
9. IONESCU, Constant. *Camil Petrescu * Amintiri și comentarii*, București: E.P.L., 1968.
10. MANOLESCU, Nicolae. *Arca lui Noe*, București: Editura Gramar, 2007.
11. MANOLESCU, Nicolae. Critică și actualitate. În: *Tribuna*, 1966, an. X, nr. 50, 15 decembrie.
12. MANOLESCU, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, București: Editura Paralela 45, 2008.
13. MARTIN, Mircea, G. *Călinescu și complexe literaturii române*, București: Editura Albatros, 1981.
14. PETRESCU, Aurel. *Opera lui Camil Petrescu*, București: Editura Didactică și Pedagogică, 1972.
15. PETRESCU, Camil. De ce nu avem roman. În: *Viața literară*, nr. 54 din 4.VI.1927.
16. PETRESCU, Camil. *Mitică Popescu, Act venețian*, Studiu introductiv, tabel cronologic și bibliografie de Aurel Petrescu, București: Editura Albatros, 1964.
17. PETRESCU, Camil. *Note zilnice*, Ediție îngrijită de Florica Ichim, București: Editura Gramar, 2003.
18. PETRESCU, Camil. *Patul lui Procust*, Editura Minerva, București, 1982.
19. PETRESCU, Camil. *Suflete tari. Jocul ielelor*, Studiu introductiv, tabel cronologic și bibliografie de Aurel Petrescu, București: Editura Albatros, 1964.
20. PETRESCU, Camil. *Teze și antiteze*, ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Petrescu, Aurel, București: Editura Minerva, 1971.
21. PETRESCU, Camil. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, București: Editura pentru Literatură, 1962.
22. PROUST, Marcel. *Carnete*, Ediție întocmită de Florence Callu și Antoine Compagnon, Traducere din limba franceză și postfață de Irina Mavrodin, București: Editura RAO, 2009.
23. SERGHI, Cella. *Pe firul de păianjen al memoriei*, București: Editura Cartea Românească, 1977.
24. TERIAN, Andrei. G. *Călinescu. A cincea esență*, București: Editura Cartea Românească, 2009.
25. VALÉRY, Paul, *TEL QUEL*, Gallimard, Vingt-troisième édition, 1941 [online].
26. Camil Petrescu – *Trei primăveri* (volum colectiv), București: Editura Facla, 1975.
27. Sf. Augustin. Iubire și posesie. În: *Despre adevărata religie*, traducere din latină de Cristian Bejan, studiu introductiv și note de Alin Tat, București: Humanitas, 2007.

MASĂ ROTUNDĂ

DECOLONIZAREA MEMORIEI ÎN LITERATURA POSTSOVIETICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA. NARAȚIUNI EMANCIPATIVE

CZU:821.135.1.0

<https://doi.org/10.52505/filomod.2024.18.03>

SAȘA ZARE – EMANCIPAREA DE GEN. METABOLIZĂRI ALE RUȘINII DE-A FI „GREȘITĂ”

Nina CORCINSCHI

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4903-4477>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. „Dezrădăcinare” de Sașa Zare ilustrează un imaginar amoros al traumei. Personajul, o fetiță bisexuală, își simte în mod deformat, culpabilizator condiția de-a fi altfel și se lasă antrenată în relații punitive, suferitoare. Pentru a-și trata sinele rănit, Sașa apelează la psihoterapeut și deapănă pe canapeaua acestuia momentele nodale ale copilăriei, care pot conține explicații, dezlegări și, în cele din urmă, vindecări. Între Sașa și mama ei există clivaje psihologice și morale, create de contextul social în care s-au format generațiile lor. Această femeie este expresia ideologiilor educaționale de tip sovietic, în care intimitatea afectivă era substituită de retorică. Recursul adolescenței la perspectiva trecutului este însoțit de confesiunea sinelui, care-și caută în hrubele memoriei traseele sinuoase ale devenirii. Confesiunea în trepte reprezintă o lungă terapie a rușinii de-a se simți «greșită» într-o lume cu percepții deformatate.

Cuvinte-cheie: homosexualitate, rușine, vină, traumă, intimitate, vindecare.

Sașa Zare – gender emancipation. Metabolizations of the shame of being “wrong”

Abstract. „Dezrădăcinare” by Sașa Zare illustrates a love imaginary of trauma. The character, a bisexual girl, feels her condition of being different in a distorted, culpable way and allows herself to be drawn into punitive, painful relationships. To treat her wounded self, Sașa turns to a psychotherapist and examines on his couch the nodal moments of her childhood, which may contain explanations, solutions and, finally, healings. Between Sașa and her mother there are psychological and moral cleavages created by the social context in which their generations were formed. This woman is the expression of soviet-style educational ideologies, in which emotional intimacy was replaced by rhetoric. The adolescent’s recourse to the perspective of the past is accompanied by the self-confession, which searches in the depths of its memory for the winding paths of becoming. Confession in steps is a long therapy of the shame of feeling «wrong» in a world of distorted perceptions.

Keywords: homosexuality, shame, guilt, trauma, intimacy, healing

Literatura română a „celuilalt eros” nu are o tradiție consacrată în literatura română. Prohibită, interzicându-i-se de secole dreptul de a se ridica la demnitatea reprezentării artistice, tema a fost ocolită sau atinsă ocazional, ezitant și sibilinic. Gabriel Liiceanu mărturisea că a aflat – tardiv – de la un profesor german gay că nuvela *Remember* a lui Mateiu Caragiale „ar fi cea mai frumoasă nuvelă cu conținut homosexual” (Liiceanu, 2017, p. 41). Se pare că tradiția noastră critică a conștientizat cu multă abilitate delicatul subiect prin tăcere sau prin formule vagi, aproximative, blurate semantic. Cele câteva cărți despre relația cu același sex au conturat totuși o traiectorie a modului în care a evoluat, în spațiul românesc, metabolizarea literară a iubirii „interzise”.

Până în anii '90, literatura română pune iubirea homosexuală în aceeași categorie de oprobriu public, ca și pe celelalte forme de împreunare netradițională. Îndrăznesc să facă o breșă în schelăria mentalitară a timpului abia scriitorii interbelici, avangardiștii în speță, „inamicii” convențiilor sociale. Prin Geo Bogza, Gellu Naum, Urmuz, Tristan Tzara sunt trezite toate undele de șoc ale trivialului și obscenului. Nu se urmărește trezirea plăcerii simțurilor, ci inervarea lor, deturnarea lor spre înlăturarea zgurii de ipocrizie pudibondă a convenției morale de tip burghez. Un recurs la indecență, ca replică la însăși indecența „normalității” și la înșelătoarele convenții și prejudecăți sociale („aparența lucrurilor aparente e să pară decente” (Naum, 2014, p. 82) „și nu știți că tocmai ce știți vă împiedică să știți” (ibid., p. 80). „Atentatul la bunele moravuri” al *Poemului invectivă*, care l-a băgat la pușcărie pe Geo Bogza, era, așa cum a explicat însuși autorul la tribunal, un atentat la conformismele lumii.

Avangardiștii deplasează accentele pornografiei din sfera intimă în cea socială și politică. Naum o spune tranșant în *Zenobia*: „înainte de a pleca în mlaștini se întâmpla câteodată să mai citesc și ziarele, dar într-o bună zi nu le-am mai putut suporta vulgaritatea și pornografia monstruoasă. (Ar trebui poate adăugat că pornografia pomenită aici nu are nimic comun cu sexualitatea de care a fost legată vreme de secole numai ca să murdărească și una din ultimele șanse ale omului de a reîntâlni pierdutele adieri ale începutului; ar trebui adăugat că pornografia mai sus pomenită dospește în aberațiile bunului-simț comun și, mai ales, în agresivitatea fără precedent a puterilor, dar să lăsăm...)” (ibid. p. 42-43).

Pentru a aduce în literatură sexualitatea eliberată de orice rigori etice, nuvela *Domnișoara Christina* (1936), de Eliade, *Jurnalul de sex* și *Poemul invectivă* (1930) al lui Bogza experimentează formulele erotismului extrem: fetișismul (sexualitatea pantofului, la Bogza, Eliade), zoofilia (Mircea Eliade, dar mai cu seamă Vasile Voiculescu, care, în *Vaca blestemată* (1947) oferă o proză zoofil(ică) de valoare antologică), homosexualitatea (iarăși Vasile Voiculescu, Geo Bogza, Panait Istrati). *Voyeurismul* este de găsit în *Cimitirul Buna Vestire* al lui Arghezi, însoțit de o descătușare a instinctelor până la abject. Acuplarea în trei este rezultatul unor furtuni instinctuale imposibil de domolit. Bărbatul și cele două femei (o servitoare și o stăpână cultă, dar urâtă, care-i surprinsese pe cei doi) se dedau într-un exces visceral al simțurilor: „Împărțășirea cu pământul viu anulase superstiția de slugă și de stăpână în această posesiune a lui Lucifer pe din două, și după ce a căzut leșinată domnișoara, otrăvită de marea beție, sufocată și zbătându-se ca de-o agonie,

olteanca, pervertită subit și patriciană, s-a târât, umblând în genunchi pe covorul de sfoară ca o ieșită din minți. Gura ei flămândă ca un sex căuta să se istovească. Stăpâna se întoarce pe brânci. Obrajii, pleoapele, cerceul moale al urechii, bărbia femeilor, se mângâiau de bărbatul înspăimântat, ca într-o baie caldă și, goale cum erau, tăbăraseră amândouă pe el, să-l devore, ca niște furnici deasupra unui greiere cu labele frânte” (Arghezi, 2005, p. 50).

Urmuz propune o poetică a răsturnărilor canonice, a gesturilor de radicalism estetic în materia narativă a erosului. În *Pâlnia și Stamate*, scriitorul a parodiat convenții literare, a deturnat spre absurd ceea ce era considerat normă și a ironizat romanul de dragoste, atât la nivel de discurs, cât și în ceea ce privește obiectul dorinței. *Femeia-pâlnie* constituie obiectul pasiunii personajului artefact, Stamate. Pulsunile sexuale se manifestă în total teritoriu al absurdului și alogicalului: „după ce îi unse găurile mai principale cu tinctură de iod, [...] pentru prima oară, (Stamate), istovit de emoție, trecu o dată printr-însa, ca fulgerul, și îi fură o sărutare”. Absurdul dintr-un plan al reprezentării realului se încarcă de un sens demitizant al tradiției erotice. Mitul lui Ulise, ispitit de sirene, cu „cântări și gesturi perverse”, pâlnia ruginită, rivalitatea oedipiană a tatălui cu fiul etc. sunt un topos erotic subversiv, menit să deconspire în registru avangardist expirarea din erotism și relațiile interumane a emoției autentice.

Poate cea mai terifiantă ilustrare a mitului Sodoma și Gomora prin pederastie o oferă Eugen Barbu, în romanul *Principele*, în care lumea romanului e dereglată de un rău ontologic. Iubirea blestemată dintre messer Ottaviano și Principe este o intrare în nebunie ca anticameră a morții. *O turbare a simțurilor* pune stăpânire pe îndrăgostiți, întunecându-le judecata. Iubirea e act de transgresiune, de profanare a interdicțiilor, de violare a limitelor. La niciun alt scriitor român nu vom întâlni scenarii amoroase mai apocaliptice, cauzate de o „sminteală teribilă a instinctelor” (Simion, 1988, p. 277).

Această filieră a erotismului pervers a fost intens expandată după anii '90 (Corcinschi, 2019). Excesul ia forma sexualității perverse, devierile și anomaliile întră abuziv, mai cu seamă în literatura 2000-istă, scopul acestor autori-vasali ai instinctului fiind ostentativ epatant: „Era mai mult o frondă și o recuperare a autenticității biologice. Scopul nu era crearea unei literaturi erotice, ci o valorificare a «urâtului» la modul estetic și un mod de a epata scriitorul în burghezit”, scrie Felix Nicolau (Nicolau, 2013, p. 65).

După '89-'90, tot ce-a fost reprimat în literatură erupe cu forțe nestăvilite. Se impune ca o nouă absolută sexualitatea văzută prin ochii femeii, cum remarcă și Mihai Iovănel: „Pentru scriitoarele douămiiste, o miză aproape programatică (cel puțin așa apare a posteriori) stă în etalarea perspectivei feminine asupra sexului – fie că e vorba de o nimfomană schizofrenică drogată, care împinge explorările până în zona zoofiliei, în romanele Claudiei Golea, fie că e vorba de masturbare, viol sau descompunerea analitică și viscerală a sexualității, cum se întâmplă la Elena Vlădăreanu, un cap de școală în domeniu (lista imitatoarelor lui Vlădăreanu este lungă), fie că e vorba de caligrafia livrescă pe marginea Kama Sutra (Ioana Baetica, *Fișă de înregistrare*, 2004)” (Iovănel, 2017, p. 33).

La fel, după anii '90 își fac loc în literatura română homosexualitatea și lesbianismul. În romanul *Nesimțitul*, de Cornel Popa (1997), drama homosexualității este tratată la granița dintre exces și neputință. Personajul devine impotent în urma unui accident de mașină. Avansurile pe care i le face un homosexual, solist de muzică populară, sunt de un umor crud, spre tragic. În 2002, Cecilia Ștefănescu publică *Legături bolnăvicioase* (2002), un roman despre lesbiene, care a fost și ecranizat de Tudor Giurgiu. Urmează Adrian Schiop, *pe bunelpe invers* (2004), *Soldații. Poveste din Ferentari* (2013), care a fost și ecranizată. O evoluție complicată de la heterosexualitate la homosexualitate o trăiește Sorin Clejan, personajul lui Emil Mladin, din *Obsesia* (2007). S-ar cere menționate și *Cimitirul* de Adrian Teleşpan (2013) și *Păpușile* Cristinei Nemerovschi (2014). Cristina Nemerovschi șochează și cu *Sânge satanic*, un „bestseller”, în linia Marchizului de Sade, în care abundă violența satanistă, erosul mortificator, demența instinctelor înecate în nesfârșite fluvii de bere.

După 2000, tema homosexualității mizează în principal pe un efect compensatoriu. Expresie artistică dramatică capătă în special „vina” de-a fi altfel decât ceilalți. Scriitorii pun pe tapet nedreptățile sociale cu care se confruntă cei bănuți de homosexualitate. Dacă în romanul *Woldemar*, Oleg Serebrian doar a atins dezechilibrele unor tentații „vinovate”, în *Pe Contrasens*, aprofundează trauma penalizării, stigmatizarea socială a celui care e considerat gay. Bănuiala, doar simpla bănuială că personajul ar fi homosexual e cauza unor nesfârșite umilințe pe care este nevoit să le suporte, fiind împins, în cele din urmă, la suicid.

Și abia în ultimul timp, homosexualitatea ocupă tot mai mult teren în spațiul unei receptări calme, tolerante, lipsite de prejudecăți. În romanul lui Doru Ciocanu *Auzi cum cântă conestoga?* – relația dintre Michael și iubitul său țin de regimul firescului și al normalității.

Romanul de debut al Sașei Zare se află undeva între manifest de gen și dramă general-umană. *Dezrădăcinare* e – generic vorbind – un roman al traumei, e povestea unei crize, cu creșterile, variațiile, cu fețele ei deformate și comportamentele ei deviate și ucigătoare. E romanul care pune în ecuația psihologicului și a antropologicului (în sens larg) condiția existențială a personajului homosexual din actualitatea imediată.

Homosexualitatea internalizată vs homosexualitatea ca rol social

Fetița Sașa crește într-o familie tradițională, în care inteligența emoțională și cea sexuală sunt malformate de o moștenire mentalitară sovietică. Despre homosexualitate nu se vorbește sau e repudiată cu asprime „(mama care îmi zicea în adolescență, ca reacție la mărturisirea mea despre o fată care-mi place, că lesbienele sunt scârboase pentru că se ling acolo)” (Zare, 2022, p. 324).

Crescută în orizontul acestei percepții, Sașa internalizează frica, rușinea și culpa de-a fi *altfel*.

„... intram în pământ de rușine, frică, îmi era scârbă de mine, de faptul că eram fată și doream toate aceste lucruri indecente de la o altă fată” (*ibid.*, p. 326).

Romanul este o metapovestire, în care Sașa se manifestă multiplu ipostaziată: Sașa-autoarea empirică (care povestește despre cum se scrie romanul ei, cui se

adreseză și cum ar prefera să fie receptat), Sașa-naratoarea (care o analizează la rece pe personajul Sașa, cu trăirile, acțiunile și contextele în care se manifestă acestea) și Sașa-personajul care trăiește nemijlocit, la persoana I, povestea/fabula, devenită narațiune/subiect, prin vocea la persoana a III-a a naratoarei.

Prima traumă care construiește o ființă anxioasă, cu atașamente de dependență, ține de relația fetiței Sașa cu familia, în special cu mama. La fel ca multe alte femei basarabence nefericite, dedicate doar creșterii copiilor, Sveta, mama Sașei, face o confuzie între iubire și abuz emoțional, dorință de control. Ideea de intimitate nu există în relația ei cu micuța Sașa: „ – Vorbești de parcă n-ai fi copilul meu! Cum să nu mă bag la copilul meu?”. Tot în copilărie, Sașa este molestată de un băiat din vecini, Colea. Incidentul, somatizat de fetiță printr-o febră mare, e tratat cu superficialitate de părinți.

Trădarea mamei, care peste doi ani uită tot și acceptă agresorul la construcția bucătăriei de vară, cultivă în ființa copilei îndoiala de sine („A fost ca și cum a șters cu cârpa tot ce pățisem, ca și cum nu mai contam. Și dacă a șters, dacă l-a primit în brațele ei și i-a copt pâine, atunci de fapt nu pățisem nimic, inventasem”). Inadecvarea adulților la criza fetiței este interiorizată și devine propria ei inadecvare („M-am gândit că ceva *era în neregulă cu mine*, cu ce simțeam, dacă pentru restul familiei nu era nicio problemă”), culminând în sentimentul de vină („mă simțeam greșită”), de silă și rușine („Deodată mi s-a făcut scârbă de mine, de frica mea de el”) (Nina Corcinschi, 2023, p. 143).

La 18 ani, Sașa face o pasiune pentru Alice, care este bisexuală și își împarte tentațiile erotice între iubita basarabencă și Răzvan – un bărbat de succes, scriitor cu viitor, lector universitar. Jumătatea de măsură cu care este tratată, „fărămiturile” de iubire pe care le primește de la Alice cultivă în Sașa un comportament deviant, o dependență tot mai acută de atenția și prezența iubitei ei.

Presiunea triumghiului amoros, faptul că Alice îl preferă pe Răzvan, pentru că în el se conține setul tradițional de valori – acceptarea socială, puterea convenției, dorințele părinților, șansa de-a avea copii etc. – n-o determină pe Sașa să renunțe. Dimpotrivă, ea se angajează într-o semiconștientă și absurdă competiție cu rivalul ei. Merge la cursul universitar al lui Răzvan, îi aduce lui Alice florile preferate (chit că știe că acestea o jenează pe iubita ei), n-o slăbește cu atenția, cu mesaje și vizite. Comportamentul Sașei devine tot mai nevrotic, maladiv, vulnerabilizând-o în extremis. În cele din urmă, este spitalizată, durerile crâncene de cap o fac susceptibilă de meningită. I se fac tot felul de teste. Nu are patologii, dar corpul ei este tot mai devitalizat. Este atât de suferindă, încât doar morfina îi poate anestezia stările violente de durere.

Autoarea empirică plasează în text un purtător de cuvânt, pe naratoarea Sașa, al cărei rol e să ia distanță față de Sașa, personajul bolnav, ultragiatic, complet răvășit și să dezvolte narativ contextele complicate ale devenirii identității adolescentei.

Ea explică faptul că Sașa nu e „victima perfectă” a unei presiuni sociale, deși ar putea fi și asta. Dar lucrurile sunt mai complicate de atât. Toți cei implicați, scrie naratoarea, sunt „parte a unei țesături sociale mai largi, care lucrează cu și prin ei. E o țesătură în care unii oameni sunt considerați normali, alții mai puțin, unii raționali, alții mai puțin, unii întregi, alții nu. Toți trei sunt deja distribuiți în niște

locuri clare, de care ar necesita un supraefort și de multe ori niște pierderi ca să se rupă, să-și rescrie propriile destinații (...) Una dintre imaginile clare ale manifestării traumei este exact ce i se întâmplă Sașei, și anume o retrăire la intensitate maximă a evenimentului traumatic suprapus pe niște situații din prezent care amintesc de el” (Zare, 2022, p. 333).

Așadar, pe de o parte, *regresia unei traume din trecut* și pe de alta – construcția socială restrictivă, autistă la diferență, reprezintă mobilurile suferinței Sașei. Povestea ei nu e o căutare de călăi și victime, o împărțeală în oameni buni și oameni răi, ci doar o demascare a modului în care oamenii au împărțit sexul în „bun” și „rău”.

Naratoarea explică faptul că suferința Sașei, „trăire autentică a vidului, dorință de moarte, cădere în gol, dezintegrare” (*ibid.*, p. 331), nu poate fi pusă pe conștiința lui Alice și a iubitului ei. E ceva mult mai mult. E ceva de mai demult. „Există, într-adevăr, și o serie de motive reale menite să o facă să se simtă ultimul om, dar aceste motive reale sunt exagerate și duse până la paroxism de atașamentul ei anxios, de trauma abandonului trezită de structura nesigură a relației cu Alice, nu și produsă de ea” (*ibid.*, p. 332).

Deși pare a fi o jucătoare superficială și iresponsabilă cu viețile celor doi, Alice își trăiește propria dramă. Se simte „ruptă” între două iubiri, este bulversată și nevoită să aleagă convenția acceptată social.

„– Nu știu, Sașa, nu e o întrebare ușoară. Tu ce ai alege dintr-o relație acceptată social, cu un viitor în față, și relația noastră?”, acel viitor însemnând copii, familie tradițională, în asentimentul părinților, al societății. „– Dragoste, dar știi că țin la tine... Dar că nu mai pot, pur și simplu, nu mai pot. M-am gândit atât de mult, am întors-o pe toate părțile. M-am gândit la sora mea, la părinții mei. N-aș putea să le fac asta părinților mei, să aflu că am o relație cu o fată. Și soră-mea – mămica și tătucu’ se așteaptă să fiu un exemplu pentru ea... Ce fel de exemplu aș fi, să le zic ce? Bună, dragilor, fiica voastră preferată este bisexuală! Tadam! Și dacă nu ați leșinat încă, aflați că sunt cu o fată!

– Da, asta să le zici. Ce are?

– Hai, măi Sașa. Tot ce așteaptă ei de la mine, și aștept și eu de altfel, că și eu îmi doresc, e familie, copii. Cum aș putea să le spun că nu o să le ofer nimic dintre astea? I-aș distruge, pur și simplu i-aș distruge, mi se rupe inima numai când mă gândesc” (*ibid.*, 353).

Situația în sine e complicată și cu dileme irezolvabile, așadar, naratoarea nu învinuiește și nu condamnă, așa cum nu exculpă pe nimeni. Se adresează cititoarei, sperând să obțină doar empatia ei – ca „acea mână întinsă spre cititoare să fie strânsă înapoi de cititoare”.

Celălalt eros – fizică sau metafizică?

În relația cu Alice, accentul cade pe dorința Sașei de a simți o iubire împărtășită, împlinitoare. Sexul cu Alice nu e dorit în sine, ca o descărcare erotică, ca o revărsare concupiscentă, ci ca un element de sprijin al afectului și de normalizare a relației.

Atingerea unui astfel de grad de intimitate – speră Sașa – ar situa relația ei cu Alice pe aceeași amplitudine amoroasă (și în același registru valoric) ca și relația ei cu Răzvan. Când are loc, scena de amor e tristă și, cel puțin în cazul Sașei, plăcerea e mimată.

Ideea despre sex a Sașei este o metafizică a sexului. Adolescenta se documentează cum ar putea provoca plăcere iubitei ei „când va veni clipa”, dar pentru ea sexul nu presupune „tehnicile învățate pe de rost”. Femeia îndrăgostită are o percepție culturală a erosului, gândit drept o posibilă fuziune iubitoare a două ființe, așadar „ca pe niște corpuri care se caută și uneori se găsesc, care se întind și se întind unul spre celălalt în tânjirea după o fuziune primară, imposibilitatea ei totală și de aici tristețea, despre tristețea amestecată cu fericire, despre atitudinea ta și felul în care ea capătă un rol în mintea mea, despre două minți (sau mai multe) perversitățile cărora se întâmplă să coincidă (așa cum scrie, în *Argonauții*, Maggie Nelson) și de aici entuziasmul, despre entuziasm, despre straturile de rușine care se desprind, se desprind așa cum cojile, se risipesc când vulnerabilitatea, iubirea, sau pur și simplu căldura și grija, dorințele similare, gradele de tandrețe și de violență, perversitățile fiecăreia, când toate acestea se sincronizează” (*ibid.*, p. 325).

Explicația Sașei nuanțează metafizica sexului care are drept temei iubirea, nu diferențierea dintre genuri, la care se referă Roger Scruton instrumentalizând o perspectivă disociativă, bazată pe „misterul”, incognoscibilitatea celuilalt gen. Astfel, filosoful este sceptic cu „nevoia de deplasare a sinelui” în relația homosexuală, în care „generalitatea pe care o descoperă în celălalt” este cunoscută îndeaproape. Mai mult decât atât, de cele mai multe ori, ar lipsi misterul, fascinația și riscul, dar mai cu seamă iubirea transformată în destin. „... în parteneriatul homosexual s-ar părea că se manifestă o absență semnificativă a aceluia aspect al iubirii erotice care ar putea fi numit „forța destinului” și care se referă la acea situație în care suntem constrânși să ne riscăm întreaga existență” (Scruton, 2019, p. 343), idee la care aderă și Julius Evola, numind homosexualitatea drept un „eros dislocat” (Evola, 2006, p. 127), lipsit de dimensiunea metafizică.

Drama complexă a Sașei nu poate fi redusă la o astfel de schemă teoretică a iubirii de gen. Sașa trăiește infinit mai mult decât o dorință sexuală, sentimentele ei au caratele unei ontologii amoroase, care îi marchează integral destinul. Iubirea, pentru Sașa, este gândită drept o trăire totală, împlinitoare, integratoare, profund ființială, nu doar biologică. O proiecție metafizică a iubirii, în care distincția dintre genuri dispare și pe care doar percepția homofobă o reinstalează brutal.

Sașa autoarea/naratoarea/personajul nu adoptă o strategie de condamnare a societății, ci demască complicatul ei mecanism de ipocrizii în raport cu alteritatea, cu celălalt.

Rușinea sexului queer e un „element care mă face să trimit sexul într-un limbaj al magiei, vrăjii, uniunii spirituale mai presus de toate, al purității și strălucirii diafane a iubirii. Poate îl sacralizăm ca să nu ne mai fie rușine de el, scoatem în față măreția sentimentului, la atacuri homofobe explicit sexuale răspundem «queer e despre dragoste, nu despre futut», care este și adevărat, dar și nu e, adică de ce să fie doar

despre dragoste, de ce unele cupluri au dreptul să fie și despre dragoste, și despre futut, iar alte cupluri trebuie să acopere cu DRAGOSTE felurile în care și-o trag pentru a le sfinți, doar pentru că cineva a împărțit sexul în bun și rău. De ce dacă un băiat mă penetrează cu degetele nu mi-e rușine să povestesc despre asta, iar dacă o fată – da. (...) De ce nu am destul curaj la rândul meu să-i zic că sexul nu e despre obiectul penetrării, e un întreg univers complex, o serie de dinamici, o căutare, un joc de putere, un dialog intim, poate una dintre cele mai vulnerabile întâlniri dintre noi, și că un dildo sau un penis sau o limbă sau un deget nu au valoare intrinsecă, la fel cum nici lipsa lor nu are, orice prinde viață doar în context și întreg contextul e sexul, nu întâlnirea de câteva minute între o gaură și ce o penetrează. Nu îi zic nimic, mi se face rușine, schimb subiectul” (Zare, 2022, p. 325).

Sexualitatea umană este un proiect „deopotrivă individual și social” (Benoit, 2008, p. 29). Iar inegalitățile sociale există, pentru că așa e clădită societatea. E un dat, un fatum, scria Gabriel Liiceanu. „Ori de câte ori, de-a lungul istoriei, omenirea s-a organizat ca turmă, cruzimea și excluderea au dictat regula comportării față de cei puțini care nu erau *la fel ca ceilalți*”. (Liiceanu, 2017, p. 48).

Unicul moment în care Sașa resimte furie și revoltă e când citește într-o carte a lui Răzvan despre trioul lor erotic, în care scriitorul o demonizează pe lesbiana „prădătoare”, „o pocitanie denaturată, un monstru”. Faptele pe care le prezintă el sunt denaturate, relația fetelor e prezentată asimetric: inocenta Alice, care experimentează, se joacă, înainte de a se stabili într-o relație heterosexuale, este hărțuită de o prădătoare sinistră, care e Sașa. Trădarea lui Alice (care a acceptat falsul din roman) e resimțită și mai acut atunci când Sașa vede pe profilul de fb al fostei ei iubite râvna cu care promovează ea romanul și se întreabă cum de poate să-i dea *share*, cum de a putut trăda iubirea lor, atât cât a fost.

Dezrădăcinare este un roman despre devenirea traumatizantă a unei femei, nu doar pentru că iubește altfel decât majoritatea, dar pentru că trăiește într-o societate viciată de falsitate și abuz emoțional. O amalgamare de frici, angoase, dorințe și pulsiuni aruncă o femeie în labirintul sinelui, unde, după o lungă și agonică rătăcire, aceasta reușește să iasă transformată, împăcată cu propriul corp și cu lumea, nu prin acceptarea acesteia, ci prin înțelegerea ciudățeniilor ei.

Referințe bibliografice:

1. BENOIT, Christine. *Vise și fantasme erotice*. Traducere de Toader Saulea, București: Minerva, 2008.
2. CORCINSCHI, Nina. *Narațiuni ale erosului*, Chișinău: Cartier, 2019.
3. CORCINSCHI, Nina. *Imaginarul erotic al traumei și mecanisme ale sale alienante*. În: *Literatura română din Basarabia. Fracturi și reînțemeieri*. Coord. Constantin Dram, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2023.
4. EVOLA, Julius. *Metafizica sexului*. Ed. a III-a, Trad. Sorin Mărculescu, București: Humanitas, 2006.
5. IOVĂNEL, Mihai. *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2017.

6. LIICEANU, Gabriel. Cum am aflat ce e un homosexual. În: *Iubirea din oglindă. Despre sex și identitate*. Volum coordonat de Tatiana Niculescu, București: Humanitas, 2017.
7. NICOLAU, Felix. *Estetica inumană. De la postmodernism la facebook*, București: Tracus Arte, 2013.
8. SCRUTON, Roger. *Dorința sexuală. O cercetare filosofică*. Traducere de Teodora Nicolau, București: Humanitas, 2019.
9. SIMION, Eugen. *Scriitori români de azi*, vol. II, București/Chișinău: David/Litera, 1988.

Literatură artistică:

1. ARGHEZI, Tudor. *Cimitirul Buna Vestire*, ed. a VII-a, îngrijită de Mitzura Arghezi și Traian Radu. Prefață de Eugen Simion, București: Corint, 2005.
2. NAUM, Gellu. *Zenobia*, Iași: Polirom, 2014.
3. ZARE, Sașa. *Dezrădăcinare*, București: frACTalia, 2022.

Notă: Acest articol a fost realizat printr-un grant al Ministerului Cercetării, Inovației și Digitalizării, CNCS – UEFISCDI, număr proiect PN-IV-P8-8.3-ROMD-2023-0178, în cadrul PNCDI-IV.

CZU:821.135.1-31.09

<https://doi.org/10.52505/filomod.2024.18.04>

ROMANUL MEMORIEI CA INSTRUMENT AL DECOLONIZĂRII

Doris MIRONESCU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2241-5971>

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România

Rezumat. *Pe fondul unei ofensive a teoriei decolonizării atât în științele sociale și umaniste în general, cât și în câmpul studiilor postsovietice, în special, propunem genul romanului memoriei ca pe un instrument valid al decolonizării în țările din fostul Bloc Estic. Afirmat în ultimele decenii ca gen literar cu o cuprindere mondială în țările cu un trecut politic traumatic, romanul memoriei a căpătat o explicabilă proeminență în România și Republica Moldova, contribuind esențial la schimbarea dinamicii relațiilor interliterare dintre cele două țări și la o turnură generațională și memorială nouă. Lucrarea studiază un subgrup al romanului memoriei basarabean, și anume romanul perestroikăi, la Vasile Ernu și Lilia Calancea, ca pe niște încercări de construcție a unui „aesthesis decolonial” (Tlostanova 2017) din spațiul postsovietic.*

Cuvinte-cheie: *decolonizare, postsovietic, trecut traumatic, romanul memoriei.*

The Novel of Memory as in Instrument for Decolonization

Abstract. *Following the advent of decolonial theory in social and humanistic studies, on the one hand, and in post-Soviet studies, on the other, we submit the genre of the memory novel as a valid instrument of decolonization in the countries of the former Eastern Bloc. Taken as a world genre practiced in the last decades in cultures with a traumatic political past, the memory novel reached an understandable prominence in Romania and the Republic of Moldova, where it actively modified the interliterary dynamics and inspired a new generational and memorial turn. The paper studies a subgroup of the Bessarabian memory novel, the perestroika novel written by Vasile Ernu and Lilia Calancea, seen as an attempt to enact a «decolonial aesthesis» (Tlostanova 2017) in the post-Soviet space.*

Keywords: *decolonization, post-Soviet, traumatic past, memory novel*

Lucrarea de față pornește de la ideea de decolonizare ca proiect (academic, dar deschis tot mai mult către spațiul social) oportun în spațiul fostului bloc socialist, unde se resimte, în urma încheierii în condițiile cunoscute a Războiului Rece, un deficit de specializare academică și de conceptualizare a condiției postsocialiste, și chiar, cum spune Boris Buden, o formă de adâncire în minorat a experienței consumate în această zonă (Buden, 2012, p. 10). Decolonizarea, o propunere conceptuală venită de la cercetătorii din America de Sud în anii '90–2000, se diferențiază de

postcolonialismul mai vechi cu câteva decenii prin deschiderea mult mai vastă pe care și-o propune, mai exact „decolonizarea globală a puterii, a existenței, a genului, a cunoașterii, a percepției” (Tlostanova, 2017, p. 17). Diversitatea și amploarea proiectului decolonial se datorează multitudinii de spații cultural-istorice și situații locale la care el se aplică, de unde derivă și adaptabilitatea conceptului: „nu există un singur mod de a realiza și de a concepe decolonizarea” (Walsh, Mignolo, 2018, p. 1). În spațiul fostului Bloc Estic, decolonialitatea vine să lucreze în două direcții: pe de o parte, pentru a recupera identitățile culturale pe care imperialismul sovietic s-a străduit timp de decenii să le niveleze, iar pe de altă parte, pentru a salva identitatea postsovietică, adică adevărul unei experiențe istorice de neșters, de forța nivelatoare a ideologiei neoliberale, care, condamnând comunismul, „condamnă” odată cu el și pe cei care i-au supraviețuit, cu modurile lor diferite, originale, reprezentative de a-i supraviețui. „Decolonizarea [înțeală ca] reconstituire epistemologică” (Mignolo, Escobar, 2009, p. 17) operează tocmai în sensul „salvării” unor moduri de a fi și de a face specifice spațiului postsocialist și postsovietic, dincolo de calitatea lor muzeală fixată printr-o interpretare standardizată a istoriei.

Accentul pus pe calitatea de fapt trăită a experienței postsovietice, care nu se lasă redusă la un clișeu interpretativ, se regăsește în conceptul propus de Madina Tlostanova de „aesthesis decolonial” (Tlostanova, 2018, p. 29). Experiența istorică și culturală este, între altele, și o experiență corporală, a simțurilor, percepțiilor și stilurilor de viață. Este și motivul pentru care literatura, ca practică artistică ce lucrează cu reprezentările, este în mod special chemată să dea formă pulsivității decolonizatoare, și asta mai ales pe terenul romanului contemporan sau în acea secțiune a sa pe care o putem numi „romanul memoriei” (Mironescu, Mironescu, 2020). Romanul memoriei, un subgen românesc relativ recent apărut în mai multe literaturi ale lumii, de obicei în țări care tocmai au traversat o traumă politică majoră (război, dictatură totalitară, genocid), poate fi conceptualizat în termenii unei postistorii a literaturii care nu mai focalizează pe forme, ci pe „constelații” și „formații generice” (Siskind, 2012, p. 347). Este romanul societăților divizate, în proces de chestionare a propriei identități mult timp oculte, un roman care pune la lucru memoria individuală și comunitară într-o dezbateră care angajează atât canonul literar, cât și publicul larg. El apare în mai multe moduri și aspecte, de la monofocalizarea naționalistă până la multidirecționalitatea (Rothberg, 2009) cosmopolită. Punând în balanță viața literară ca spațiu public și menirea socială a literaturii, literatura ca practică artistică și stil de viață, pe de o parte, și forța ei canonică de a împrumuta prestigiu reprezentărilor pe care le vehiculează, pe de altă parte, înțelegem de ce romanul societăților posttotalitare tinde să fie un roman cu miză comunitară. Și totodată putem înțelege de ce romanul memoriei poate funcționa, în țările postsocialiste, atât ca un teatru al bățăliilor memoriei cât și ca un instrument al decolonizării.

Perestroika – un posibil moment zero al decolonizării

Am ales să vorbesc despre romanul perestroikăi (ținând locul în Basarabia romanului răsturnării din Germania, «Roman der Wende» și, eventual, „romanului

revoluției” din România), cel care fixează evenimentele de la sfârșitul anilor '80 și începutul anilor '90 în Moldova sovietică, pentru a descrie, pe de o parte, dezbaterile cu privire la un posibil moment zero al decolonizării, din chiar zorii destrămării imperiului sovietic, iar pe de alta, pentru a sesiza presiunea decolonizării așa cum se manifestă ea astăzi, la decenii întregi după 1991 și la capătul unei tranziții economice epuizante pentru o mare parte din populație. Este, poate, simptomatică „întoarcerea” la epoca perestroikăi în anii '20 ai secolului 21, operată de către o serie de scriitori basarabeni relativ tineri, afirmați în ultimele două decenii. Într-un fel, este vorba de o mișcare în oglindă cu cea a romancierilor douăzeciști din România din „generația 1.5” (Suleyman, 2002), foștii copii și adolescenți ai comunismului târziu, care își descoperiseră o memorie timpurie. Mulți dintre ei se manifestaseră încă din perioada debutului literar ca memorialiști (vezi Decuble, 2003, Cernat et al., 2004) și romancieri autoficționali, de fapt practicanți ai unei literaturi de formulă ficțional-confesivă, a cărei emergență spune multe despre disponibilitatea rememorative și despre mizele personale ale literaturii scrise în ultimele două decenii și jumătate sub ceea ce Galin Tihanov numește „regimul de relevanță al literaturii ca sursă de experiențe terapeutice și de divertisment” (Tihanov, 2019, p. 24). Propria copilărie a fost utilizată de numeroși scriitori ai generației 2000, mulți dintre ei basarabeni, ca perioadă de instalare a unei memorii traumatice, care își caută în trecut momentul declanșator. Investigarea acestei memorii a luat forma vizionară și poetică din *Iepurii nu mor*, de Ștefan Baștovoi, pe aceea critică și violent-argotică din *Pizdeț*, de Alexandru Vakulovski, a împrumutat formula microrealismului sociografic din *Înainte să moară Brejnev*, de Iulian Ciocan sau pe aceea elaborat naivă și lirică din *Grădina de sticlă*, de Tatiana Țibuleac. Toți aceștia, și alții, desigur, au ilustrat un model nou și de succes la export al scriitorului basarabean, refuzând portretul-șablon al naționalismului duios și purist, întruchipat până atunci de Grigore Vieru, și propunând în schimb o fuziune de poezie și violență și o situare simbolică în interiorul lumii sociale și economice aflate în derivă.

Dar de o reîncărcare a perestroikăi, tratată ca moment declanșator al crizei unei generații, se poate vorbi de la *Născut în URSS*, cartea din 2005 a lui Vasile Ernu, o autobiografie analitică și pledantă, care deschidea seria cărților autorului. Ernu propunea polemic, încă din 2005, o „nostalgie postimperială” ce merită analizată, fie și numai spre a o diferenția de clasică, la acea dată, „Ostalgie”. După Dominic Boyer (Boyer, 2006, p. 362), „Ostalgie” ar reprezenta o nouă formă de „orientalism” academic, o punere la colț a subiectului postcomunist, o proiecție vestică, ce nu ține cont de capacitatea dialectică a nostalgiei de a se încărca de (auto)ironie, sau de potențialul ei de poziționare ideologică alternativă față de neoliberalismul dominant (cf Boele, Noordenbos, Robbe 2019). În continuare, cercetătoare precum Maria Todorova și Zsuzsa Gille (Todorova, Gille, 2010) și Svetlana Boym (Boym, 2006) au venit să exploreze terenul supraviețuirilor în memoria și comportamentele omului postsovietic, iar într-o serie de scrieri Madina Tlostanova a propus liniamentele unei versiuni decoloniale de lectură a poziționărilor discursive postsovietice. Ideea ei este de a urmări efectele postimperialismului, dincolo de instituții și stări economice, „genealogii uitate sau marginalizate ale existenței sau gândirii”, „urmele durabile ale colonialismului în sfera ontologică, axiologică și epistemică” (Tlostanova,

2017, p. 17, 18), cu atât mai complexe cu cât sunt consecințe ale existenței unui imperiu duplicitar, cel rus, minat de complexe de inferioritate chiar atunci când face pe „civilizatorul” națiunilor cucerite și pregătit să utilizeze discursul victimizant al coloniștilor pentru a-și masca verbal agresiunile politice și militare. Cercetătoarea urmărește să definească „un aethesis decolonial”, adică o experiență trăită, inclusiv estetic. Plasat „la intersecția ontologiei cu epistemologia”, „aesthisul” decolonial este legat de „corp ca instrument al percepției, care mediază cunoașterea” prin intermediul „istoriilor locale – colective și personale” (Tlostanova, 2018, p. 29).

„Nostalgia postimperială” propusă de Vasile Ernu în prima sa carte vorbea despre copiii fostului imperiu comunist, punând problema moștenirii ideologice a stângii după prăbușirea Uniunii Sovietice, însă în formele benigne, expuse de Svetlana Boym în *The Future of Nostalgia*, iar nu în cele criminale și genocidare ale ideologilor putiniști de astăzi. Dacă Ernu pornește prin a afirma o paradoxală (și, mai ales în contextul imediat postmilenial al unei sensibilități anticomuniste oficial acceptate, scandaloasă) nostalgie după atmosfera comunismului sovietic târziu, conservată într-o serie de *memorabilia* preponderent literare și cinematografice, obiecte, comportamente, denumiri, scrierile lui ulterioare dau mai multă consistență acestui proiect. Este perioada descrisă și de istoricul Alexander Yurchak în *Everything Was Forever, Until It Was No More*, pentru a afirma pluralitatea de publicuri apărută în a doua jumătate a anilor '80 în Uniunea Sovietică, dar care exista de fapt de multă vreme acolo, așteptând momentul pentru a se manifesta deschis, lucru posibil doar odată cu perestroika. Există acolo o critică explicită a perspectivei occidentale asupra Uniunii Sovietice, predispusă la binarism („dichotomies of the official and the unofficial, the state and the people, and moral judgments shaped within Cold War ideologies”, Yurchak, 2005, 9) și, din această cauză, adoptând o perspectivă insuficient de nuanțată fenomenului pe care îl studiază. Și Ernu evocă epoca de fierbere socială de la sfârșitul anilor '80, epoca perestroikăi, ca pe o perioadă pre-revoluționară, idealistă, clandestinizantă, făuritoare de proiecte politice alternative, perioadă de fărâmițare a unei lumi care se eliberase parțial de autoritarism. De altfel, cărțile lui ulterioare de arheologie socială continuă să urmărească posibilitatea configurării unor proiecte politice improbabile în zone sociale marginale, în lumea „tâlharilor”, a „izgoniților” și a sectanților, spații în care radicalismul, oportunismul și idealismul se întretaie neașteptat (Ernu 2015, 2016, 2019). Ernu reprezintă un caz aparte, putând fi asimilat criticii sociale a scriitorilor revizioniști din România, prin poziția neobișnuită, „pre-postcomunismă”, de pe care își formulează identitatea politică, ridicând întrebări cu privire la moștenirea stângii politice în urma prăbușirii inevitabile a proiectului sovietic.

Ultima sa carte, *Sălbaticii copii dingo* (2021), duce efortul de arheologie socială mai departe, de astă dată într-o formă ce poate fi identificată cu autoetnografia. Formă memorialistică, ce împrumută rutine tehnice ale ficțiunii, roman cu personaje adesea recognoscibile în lumea literar-artistică a Chișinăului anilor '80, cartea lui Ernu din 2021 nu doar combină două formule literare diferite pentru a produce un hibrid superior. De fapt, ea mizează pe ideea unei autobiografii colective care să țintească la un „adevăr narativ”, al „rezonanței personale” a autenticului (Ellis, 2004, p. 126), mai degrabă decât să profite de libertatea și figuralitatea ficțiunii

pentru a adăuga trese literare unei relatări subiective. De aceea *Sălbaticii copii dingo* merită să fie clasificată ca autoetnografie. Operă de descoperire de sine, de autoanaliză, investigație de mediu în care subiectul contează ca eșantion pentru ceva mai larg, o generație, o națiune, o țară, efort de construcție analitică a unei memorări generaționale, ea echilibrează latura de construct sociologic a *Trilogiei marginalilor* și completează dizertația autoscopică, ușor narcisistă, din *Născut în URSS*. Încercând să respecte cronologia, oferind ancore citaționale în realitatea anilor '80 în Moldova sovietică, la un moment dat citând chiar din ziar evenimentele unei ciocniri a tinerilor chișinăuieni cu Miliția pe 10 noiembrie 1989, cartea păstrează totuși un ritm epic: are o secvențialitate a anotimpurilor, estetizează mereu întâmplările, cărora le atribuie, dacă nu semnificații ieșite din comun, cel puțin o aură fatală, prevestitoare, în fine, împrumută ticul proleptic al romancierului premodern (sau postmodern), prin care faptele par fatale, invocând tirania istoriei: „Asta aveam să înțelegem ceva mai târziu”. Autoanaliza trimite dincolo de eu, la generație și la națiune, în timp ce corpul trimite la istorie. Astfel, evocând o „filosofie a corpului” care „gândește” singur și, în adolescență, își negociază limitele cu sine și cu alte corpuri, Ernu sugerează o reflecție similară asupra istoriei ca organism viu, care acționează inconștient, dar sistematic și se precipită euforic sau dezastruos spre viitor. Totodată, corporalul, la care scriitorul se întoarce obsesiv, servește drept mijloc de autentificare a reflecției personale, opuse abuzului ideologic schematizant.

Cartea lui Ernu dezvoltă două tipuri de comportamente care fuzionează în proporții diferite: unul liric și unul analitic. În fază lirică, Ernu glosează asupra precipitării vertiginoase a timpului intrat în agonie și, în general, asistă cu emoție la evenimentele pe care le rememorează, descifrându-le ca parte a unui destin. Secvențele la care mă refer sunt încărcate simbolic și retoric, dar cel mai adesea au a face cu aspecte particulare, „minore” ale experienței. Autorul inventariază cu grijă muzicile ascultate, sendvișurile sovietice și băuturile de la cafenelele sau ceainăriile chișinăuene, prețurile din epocă, colțurile din oraș în care petrecea cu prietenii, troleibuzele cu traseele lor, blocurile, căminele de nefamiști și curțile interioare vizitate vreodată. Mereu, aceste pasaje sunt însoțite de un patos consistent, care creează o aură prin dislocarea temporală și investiția afectivă. Autorul face la un moment dat o elegie pentru litera „gi”, creată anume pentru limba moldovenească de lingviștii sovietici și având o încărcătură ideologică și chiar colonială la origine, dar de care fostul adolescent se simte legat prin atașamente diafane. Ernu face parte din ultima generație de elevi care dau bacalaureatul „cu chirilice”, legat de prima sa formă de scriere învățată la școală, ceea ce îl face să sublinieze încărcătura afectivă și corporală, deci „ontologică”, ar spune Tlostanova, a faptelor aparent minore dintr-o istorie personală.

În schimb, intrat în dispozitivul analitic, autorul hermeneutizează inspirat citând elemente de cultură pop și de limbaj adolescentin al epocii ca pe niște forme de viață atunci răsărite și perfect adecvate unei realități sociale care nu poate decât să li se conformeze. Astfel, el evocă „melancolia” dintr-o melodie a Sofiei Rotaru (pe versuri de Grigore Vieru – și iată-l pe Vieru funcționalizat și rentabilizat ca investiție simbolică în peisajul crepuscular sovietic), „gruzeala” adolescenților triști fără un motiv anume, starea de „pofig”, adică de indiferență și ironie cinică,

sentimentul de descompunere, abandon, oboseală, impresia unei renunțări generale și a unui organism care a făcut implozie. Sau, de asemenea analitic, Ernu trece în revistă tipurile de muzică, de expresie religioasă, de învățământ, de limbi, graiuri sau sociolecte din Moldova sovietică pentru a cartografia astfel mai bine un peisaj enigmatic prin ocurența sa într-un moment de criză profundă și pentru a trasa evoluția lui probabilă într-un viitor descris ca dramatic. Reflexul acesta de catalogare, mergând pe firul memoriei până la indexarea rapsodică a preferințelor muzicale, de exemplu, se epuizează în stabilirea a două mari grupuri simbolice de adolescenți în acea epocă: „gopnicii”, copiii de la căminele de nefamiliști de la Ciocana, tinerii „resălbățiciți” de un sistem care nu a știut să le alimenteze motivația, transformându-i în niște martori pasivi și ostili ai săi, iar de cealaltă parte, „copiii de aur” sau „adolescenții burgheziei sovietice”, rezidenți în centru sau în alte cartiere la modă, afectați de aceeași condiție deprimistă și contrarevoluționară, curioși și deschiși cultural, dar, după cum scrie Ernu, dominați de modelul reprezentat de „gopnici”, a căror autenticitate scriitorul o prețuiește mai mult, considerând-o un produs nefalsificat de calcule și poziționări ideologice. Aceștia, în epoca imediat următoare, ies din sălile de sport gata să formeze o armată infrațională, care servește capitalul interlop, singurul model economic de succes din anii '90. De fapt, Ernu totuși privilegiază artistul capabil să fie un mediator social, și de aceea întreaga carte conține un imn dedicat formației Kino și liderului ei, poetul admirat și în cartierele periferice, și în centru, eroul rock Viktor Țoi; din păcate, artistul va muri în august 1990, neputând să rămână decât rapsodul inspirat al decăderii imperiale, iar nu un agent eficient al tranziției. Este o urmă de utopie literar-artistică la acest scriitor altfel pasionat de luciditate critică.

Decolonizarea și memoria genizată

Al doilea roman al memoriei despre perestroika, de data aceasta o ficțiune, probabil cu un temei autobiografic, este *Alionuška* de Lilia Calancea (2023). Este un roman scurt și destul de schematic, construit cu abilitate, cu rime și surprize epice, cu o ingenioasă ancoră care leagă epicul de simbolic prin titlul cărții. Frapează recurența unor preocupări pe care le are și Ernu, specifice și altor scriitori basarabeni înaintea lui, de pildă aceea pentru diferențieri lingvistice și sociale, caracteristice fazei analitice și introspective a literaturii din Basarabia. La fel, comună cu Ernu este și opțiunea marcată pentru corporal, care vine să echilibreze pasiunile ideologice, suspectate și de Calancea („Cum a înflorit minciuna, în ce culori, în ce forme. Și mai ales cum mirosea”). Scriitoarea spune o poveste a schimbării alfabetului și a definiției naționalului la sfârșitul anilor '80, concomitentă cu istoria maturizării unei adolescente pe fundalul epocii care se redefinește agresiv, cele două narațiuni împletindu-se simbolic. În esență, politica vine să distrugă nevoia de nuanțe a unei adolescente care își precizează universul moral într-o lume în schimbare, iar politica dominantă, care este cea românofonă naționalistă, este transformată de generația părinților într-un alibi pentru certuri intrafamiliale și motiv de ignorare a propriilor copii: („chiar și de ziua mea de naștere uitau de mine... Eu nu eram mai importantă decât limba, alfabetul, tricolorul” – Calancea, 2023, p. 45). În pagini polemice, eroina acuză ipocrizia interesată, indiferența sau cupiditatea unora dintre eroii

naționalismului literar și artistic, urmărindu-le, demonstrativ, trecerea de la versurile cu Lenin din ajun la cele cu Ștefan cel Mare de apoi, sau cosmetizarea retrospectivă a poeziilor în care rima „Uniune” se transformă în „lume”. În fine, într-o secvență acuzată de inexactitate istorică (v. Vitalie Ciobanu, 2024), romanul vorbește despre „iadul bibliotecilor din Chișinăul anilor '90”, despre epurarea din bibliotecile școlare a cărților pentru copii, care sancționează astfel simbolic copilăria unei întregi generații și atașamentele ei inanalizabile față de figuri literare apolitice, care au avut nenorocul istoric să fie tipărite în chirilice tocmai în perioada în care literele latine vin să le înlocuiască. Chiar dacă evenimentul relatat este improbabil, faptul marginalizării memoriei colective, „minore”, a unor grupuri sociale marginale, cum sunt copiii perestroikăi, există și trebuie consemnat. Ideea că un grup va putea să comunice retrospectiv prin amintirea unor personaje ca Ceburașka sau Buratino (sau prin intonarea de cântece pionierești, cum se mai poate întâmpla) și va purta permanent o amintire cu *disclaimer* este una puternic marcată colonial și una pe care romanul basarabean contemporan vine să o dea în vileag.

În plus, este și o memorie de gen aceasta: eroina, Zoia Vangheli, păstrează printre cele mai luminoase amintiri o imagine de la baia publică a unei frumuseți feminine pline de încredere în sine exprimată corporal și caută să o transmită mai departe, și suferă atunci când viața ei adultă debutează printr-o complicitate la crimă, de fapt la femicid. În aceste locuri se refugiază memoria afectivă a eroinei, locuri care sunt și ele marcate istoric și deci revendicate politic. Memoria pe care o revendică autoarea nu este deci doar una generațională, ci și una genizată. Într-adevăr, ceea ce construiește romanul în plan epic se ordonează în jurul amintirii corporale și de gen: Zoia devine adolescentă, asistă și chiar practică agresiunea față de profesoara ei de limba rusă, se împrietenește cu o „fată rea”, Katia, prietenă cu interlopi, activă sexual, practicantă a violenței, utilizatoare profesionistă a argoului rusofon, și devine prietena ei-fetiș, depozitara inocenței jertfite a acesteia, căci Katia e nevoită să-și provoace un avort ca să scape de fătul nedorit. Fătul e unul feminin, astfel concentrând nexul vinovăției Zoiei de a nu reuși să protejeze victimele predestinate din viața ei și nici pe sine. Legătura e făcută cu o proiecție imaginară a propriei copilării, un tablou al pictorului rus de secol 19 Viktor Vasnețov, unul captat și preluat ideologic de imperialismul sovietic prin reproducere de masă și distribuire în popor, dar care totodată poate fi deturnat, așa cum încearcă Zoia (și Lilia Calancea însăși, prin investiția simbolică în titlul romanului), într-un sens personal. Fata pictată în 1881 de Vasnețov, Alionușka, îi dă numele ei fătului nenorocos al Katiei și vinovăției nebuloase, fără nume a Zoiei.

Importanța acestei orientări simbolice a ficțiunii Liliei Calancea despre anii finalului perestroikăi este de înțeles în termenii decolonizării preconizate de către Madina Tlostanova. Experiența de a fi o victimă a unei educații violente, care nu se sfârșește niciodată, experiența rușinii și a secretului pentru acțiuni (precum sarcina) de care eroina nu e singura responsabilă, experiența plânsului, pe care o împărtășește, în ultimul capitol, cu o linie genealogică feminină lungă, cu un copil de creșă, nenumit, din vestul Europei și cu Alionușka din tabloul lui Vasnețov este una inițial marginalizantă, dar totodată creatoare de comunitate. Este, la o primă

vedere, o comunitate de gen, feminină, doar că aceasta se deschide dincolo de ceea ce limitele ei, tocmai prin calitatea corporală pe care o pune în față: fie ca imagine a splendorii corporale la baia publică, fie sub forma avortului autoprovocat al Katiei ca o consecință a precarității vieții în „tranziție”, descriind patriotismul zgomotos ca pe „simularea unui orgasm” (Calancea, 2023, p. 126), corpul vine să măsoare și să sancționeze impostura ideologică, deruta și deriva socială și politică și să exprime istoria locală într-un mod care nu mai este cel oficial și falsificabil. Personajele Liliei Calancea practică „aesthesisul” postsovietic al Madinei Tlostanova și, acuzând politica zgomotoasă și ipocrită de la începutul anilor '90, practică o „corpo-politică” (Tlostanova 2017, p. 40), oferind astfel un exemplu al modului în care romanul memoriei poate deveni un instrument al decolonizării.

Referințe bibliografice:

1. BAȘTOVOI, Ștefan. *Iepurii nu mor*. Iași: Polirom, 2006.
2. BOËLE, O.F., Noordenbos, B., Robbe, & K. (eds), *Routledge Studies in Cultural History*, New York: London, Routledge, 2019.
3. BOYER, Dominic. Ostalgie and the Politics of the Future in Eastern Germany. In: *Public Culture* 18:2, 2006, 361-381.
4. BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*, London: Basic Books, 2002.
5. BUDEN, Boris. *Zonă de trecere. Despre sfârșitul postcomunismului*, tr. Maria Magdalena Anghelescu, Cluj-Napoca: Tact, 2012.
6. CALANCEA, Lilia. *Alionuška*, Iași: Polirom, 2023.
7. CERNAT, Paul, MANOLESCU, Ion, MITCHIEVICI, Angelo, STANOMIR, Ioan. *O lume dispărută*, Iași: Polirom, 2004.
8. CIOBANU, Vitalie. Între erotism autentic și agendă ideologică. În: *Viața românească*, nr. 5, 2024.
9. CIOCAN, Iulian. *Înainte să moară Brejnev*, Iași: Polirom, 2007.
10. DECUBLE, Horațiu G. (ed.). *Cartea roz a comunismului*, Iași: Versus, 2003.
11. ELLIS, Carolyn. *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Ethnography*, New York: AltaMira Press, 2003.
12. ERNU, Vasile. *Mica trilogie a marginalilor*. Vol. I, *Bandiții*, Iași: Polirom, 2015. Vol. II, *Sectanții*, Iași, Polirom, 2016. Vol. III, *Izgoniții*, Iași: Polirom, 2019.
13. ERNU, Vasile. *Născut în URSS*, Iași: Polirom, 2005.
14. ERNU, Vasile. *Sălbaticii copii dingo*, Iași: Polirom, 2023.
15. MIGNOLO, Walter D., ESCOBAR, Arturo. *Globalization and the Decolonial Option*, London: Routledge, 2009.
16. MIRONESCU, Andreea, MIRONESCU, Doris. The Novel of Memory as World Genre: Exploring the Romanian Case. În: *Dacoromania litteraria*, VII, 2020, 97-115.
17. ROTHBERG, Michael. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford: Stanford University Press, 2009.
18. SISKIND, Mariano. The Genres of World Literature: The Case of Magical Realism. In Theo D'haen, David Damrosch, and Djelal Kadir (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*, Oxon, Routledge, 2012.
19. SULEYMAN, Susan. The 1.5 Generation. Thinking about Child Survivors and the Holocaust. In: *American Imago*, 2002, 59(3), 277-295.
20. TIHANOV, Galin. *The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond*, Stanford: Stanford University Press, 2019.

21. TLOSTANOVA, Madina. *What Does It Mean to Be Post-Soviet? Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire*, Durham, London: Duke University Press, 2018.
22. TLOSTANOVA, Madina. *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*, London: Palgrave Macmillan, 2017.
23. TODOROVA, Maria, ZSUZSA, Gille. *Postcommunist Nostalgia*, London: Berghahn Books, 2010.
24. ȚIBULEAC, Tatiana. *Grădina de sticlă*, Chișinău: Cartier, 2018.
25. WALSH, Catherine, MIGNOLO, Walter D., *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Durham: Duke University Press, 2018.
26. YURCHAK, Alexander. *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, Princeton and London: Princeton University Press, 2005.

Notă: Acest articol a fost realizat printr-un grant al Ministerului Cercetării, Inovației și Digitalizării, CNCS – UEFISCDI, număr proiect PN-IV-P8-8.3-ROMD-2023-0178, în cadrul PNCDI-IV.

REPREZENTĂRI IDENTITARE ÎN ROMANUL BASARABEAN CONTEMPORAN (TATIANA ȚIBULEAC, SAȘA ZARE)

Oxana GHERMAN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7366-2599>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. *Prezentul articol propune o analiză comparativă a imaginii spațiului basarabean sovietic, a reprezentărilor artistice ale copilăriei și a formulelor de expresie a crizelor de identitate în romanele „Grădina de sticlă” de Tatiana Țibuleac și „Dezrădăcinare” de Sașa Zare. Textele ating problematici ale condiției umane, identității sociale, lingvistice, culturale, etnice, reflectând, prin destinele personajelor centrale, criza identitară a omului crescut/educat în spațiul (post)sovietic și încercarea lui de a se integra românității și de a-și configura o identitate personală.*

Cuvinte-cheie: *roman, identitate, criză, spațiu sovietic, limbă, devenire.*

Identity expressions in contemporary Bessarabian novel (Tatiana Țibuleac, Sașa Zare)

Abstract. *The present material proposes a comparative analysis of the image of the Soviet Bessarabian space, the artistic representations of childhood and the expressions of identity crises in the novels *The Glass Garden* by Tatiana Țibuleac and *Disrooting* by Sașa Zare. The texts raise a series of issues related to the human condition, to social, cultural, linguistic, ethnic identity, reflecting, through the destinies of the central characters, the identity crisis of the man educated in the (post)soviet space and his attempt to configure a personal identity.*

Keywords: *novel, identity, crisis, Soviet space, language, becoming.*

Între romanele românești apărute după 2000, câteva titluri semnate de D. Crudu, M. Vakulovski, C. Cheianu, T. Țibuleac, E. Iurkin, V. Șcerbani, L. Bălțeanu, A. Popescu, S. Zare ș.a., ficționalizează copilăria unor personaje născute în spațiul basarabean sovietic sau postsovietic. Aceste proze ale rememorării reconstruiesc imaginar cronotopul în datele lui esențiale, cu situații și caractere umane tipice, cu accentele ideologice specifice, relevând problema crizei identitare a basarabenilor. Dacă romanul Tatianeii Țibuleac, *Grădina de sticlă* (2018), transfigurează destinul unui copil înfiat și crescut în cartierele Chișinăului sovietic, cel de-al doilea text supus investigației – *Dezrădăcinare* (2022), de Sașa Zare, explorează memoria unui

copil născut într-un sat basarabean, în anii în care se destramă URSS, și care își trăiește adolescența în Chișinăul postsovietic. În cazul fiecărui text, suscită interes atât modalitățile de construcție a imaginii acelui spațiu, remarcând schimbările care se produc de la un deceniu la altul, cât și felul în care acest spațiu modelează caracterul și identitatea personajelor centrale. Un numitor comun este faptul că trauma psihologică și criza identitară sunt urmărite în evoluție, protagonistele ambelor texte plecând la studii în România, unde diferențele de gândire, de comportament, de exprimare ale celor din „generația între”, așa cum o numește T. Țibuleac într-un interviu (2019), le intensifică sentimentul înstrăinării.

Grădina de sticlă transfigurează destinul unui copil abandonat, înfiat de o rusoaică, Tamara. Femeia își câștigă existența muncind la un punct de colectare a sticlelor. Acțiunea începe în Chișinăul sovietic și trece apoi la București, unde protagonista pleacă pentru a-și realiza visul. Trama implică două fire narative: cel al experiențelor nefaste, îndurate de fata adoptată de Tamara, și cel al consecințelor ulterioare asupra psihologiei ei. „Perspectiva copilului, corelată cu cea a adultului, surprinde într-un filigran narativ de o rară subtilitate psihologică și vibrație poetică sursele inițierilor deformate ale copilului sovietic”, consemnează exegeta N. Corcinschi (Corcinschi, 2022, p. 84). Istoria individuală poate fi citită și ca un caz reprezentativ pentru fenomenul (de)formării identitare în contextul acelor timpuri, ca o microdetaliere a istoriei colective.

Ieșirea din spațiul clausturant al internatului, în care fata era supusă unor abuzuri constante, e perceput de ea ca o doua naștere: „Mă nasc noaptea, am șapte ani. (...) Trece prin Porți ca printr-o burtă de piatră. Așa e la oraș, mă gândesc eu. (...) În geamuri, oameni mici se văd trăind frumos.” (Țibuleac, 2018, p. 7). Drumul de la internat spre casa Tamarei o introduce într-un context al necunoscutului ce o iluzionează. Șansa noului punct de pornire, a schimbării radicale a vieții vine însă cu o primă condiție: «закрой глаза и забудь всё» (idem). Uitarea înseamnă renunțare la propriul trecut, la propriul nume (fetei i se dă o poreclă: Lastocika, în l. rusă – „rândunică”), renunțarea la sine. Spre mijlocul cărții, devine clar că uitarea este un ordin, și nu o sugestie altruistă. Vulnerabilizată profund, Lastocika nu poate decât să se încreadă orbește în femeia care o aduce în lumea ei („Cât suflet într-un fier!», spunea ea de fiecare dată și eu o credeam pe cuvânt. Căci nu era lucru pe lume pe care Tamara Pavlovna să nu-l fi știut cel mai bine” (p. 8), să-i asimileze principiile („Tamara Pavlovna era obsedată de curățenie și așa m-a crescut și pe mine” (p. 30)), să-i adopte sistemul de valori, să o idealizeze și să o urmeze în tot ce face („Când am învățat să număr bine, am făcut exact ca ea. I-am umilit și le-am luat totul” (p. 33)). Anii pe care îi va consuma în slujba Tamarei, la punctul de reciclare a sticlelor din periferia Chișinăului, îi va marca viziunea asupra lumii: „Toate viețile noastre sub un capac de sticlă. (...) «Să ai un loc printre oameni nu-i puțin», spunea Tamara Pavlovna, care știa. Și despre locuri știa, și despre oameni – mai mult decât putea duce.” (idem). Tamara îi cere fetei ascultare, supunere și execuție, în schimbul a ceea ce credea că-i oferă – un loc printre oameni și condiția de „om”: «Будешь послушной, сделаю из тебя человека.» (p. 12). Narațiunea dezvăluie treptat detaliile adopției (de pildă, faptul că nu a fost adoptată legal, ci cumpărată de la internat), cele ale muncii cot la cot cu Tamara, dar și – pe

un plan paralel – amănunte oripilante din viața la internat, crimele și abuzurile față de orfani, la care era complice întreaga societate, toate amplificând tragismul destinului protagonistei.

Spațiul primitiv din casa Tamarei îi oferă Lastocikăi ceea ce n-a simțit vreodată: confortul, decența, plăcerea curățeniei, a ordinii. Momentele de satisfacție sunt însă amestecate cu o presimțire nefastă, cu senzația amenințării și cu frica de a pierde tot („Așa trăiesc bomboanele, m-am gândit. Învelite în straturi foșnitoare până când le mănâncă vreo gură (...). M-am ridicat din pat având mamă. Ce mirare să nu mai fiu orfană, ce frică să ajung din nou într-o secundă! Ласточка, m-a numit și așa a început să mă cheme.” (p. 9). Ea învață să reziste frământărilor, iar prima zi în apartamentul Tamarei devine un etalon al fericirii („Ziua aceea o port cu mine în toate țările, în toate stările. Nu i-am găsit pereche nici în bani, nici în dragoste. Nimeni nu m-a vrut mai mult. Nici chiar voi.” (idem)). Casa Tamarei este locul în care copila descoperă satisfacția de a fi ca toți, de a trăi o viață obișnuită: „Era mult frumos în jur, mă simțeam ca într-un desen. Să nu zgârâi cada, să nu împrut apa, să mă înmoi cuminte” (p. 12), o fericire fulgurantă, iluzorie.

În schimbul sentimentului că cineva are nevoie de ea, că există loc pentru ea în viața altui om, că existența ei are importanță, fata trece peste propriile neliniști și rezerve: „Nu era cine știe ce, dar era singura care m-a vrut. (...) M-aș fi lipit și de-o lamă, dacă m-ar fi mângâiat și mi-ar fi aruncat pâine” (p. 12, 14). Ea acceptă un nou nume, se conformează unor reguli, învață o limbă străină («учи русский, без него никуда» (p. 14), acceptă o muncă umilitoare pentru un viitor imaginat de Tamara. Relația care se stabilește între fată și mama adoptivă, atitudinea și așteptările pe care le are fiecare dintre ele în raport cu cealaltă produc analogii între istoria mică, a individului, și istoria mare – a comunității de români din Basarabia sovietică. Prin reliefaarea relațiilor sociale, a mentalității colective, textul își dezvăluie dimensiunile de roman social, după cum remarcă criticul Bogdan Crețu: „*Grădina de sticlă* este și un roman social, decupând un peisaj colorat, sordid, al ultimilor ani sovietici, precum și deruta adusă de perestroika, de glasnost și mai ales de prăbușirea imperiului.” (Crețu, 2018). Paralel cu acestea, modul în care evoluează în timp relația mamă-fică pare o analogie subtilă cu felul în care se schimbă statutul Basarabiei în raport cu statul colonizator, cu efortul basarabenilor de a se dispensa de autoritatea străină, de a-și recupera identitatea etnică, limba maternă, trecutul, originile.

Tot ce i se întâmplă Lastocikăi din clipa în care este implicată în îndeletnicirea Tamarei, presupune o decădere a idealului în care a crezut în prima zi. Decepția ei treptată se proiectează asupra imaginii Chișinăului, care i se părea inițial un oraș plin de farmec: „În fața noastră, orașul a început să se miște ca un uriaș după beție. (...) Ajunsesem într-un loc straniu, plin de lucruri, dar fără oameni. Invers decât trăisem până atunci. (...) O capcană! Voia să mă încerce. Voia să mă încurce. Orașul nu era un loc, ci o pedeapsă. Venisem să iau bătaie pentru toți.” (Țîbuleac, 2018, p. 10-11). Orașul devine înspăimântător, statuile de piatră ale eroilor ruși – imense, nefirești, fioroase. Numai amintirea internatului poate concura cu realitatea și îi poate face suferința suportabilă: „În dimineața aceea, orașul nu mai era pustiu. Se simțeau oamenii. (...) La oraș află lucruri, m-am gândit. La internat nu ni se spunea nimic sau ni se spunea prea târziu” (p. 13). În timp, Chișinăul devine o școală dură,

în care fata descoperă slăbiciunile și defectele oamenilor, diversitatea lor, relațiile dintre ei. Dar și un loc în care e impusă să învețe, cu foarte mult efort, limba rusă: „Tamara Pavlovna vorbea și vorbea, arătându-mi lucruri și locuri noi, învățându-mă cuvinte, iar mie îmi părea că îmi cântă. (...) Voiam să vorbesc ca ea, voiam să fac totul ca ea” (p. 14). Chișinăul este comunitatea care o forțează pe Lastocika să își formeze o altă imagine de sine, o altă identitate. Mai târziu, trezită din vis, fata insistă să studieze în limba ei maternă, înfruntând disprețul acestei lumi, dar și umilințele și violența Tamarei. Mai mult o parodie decât instituție de învățământ, școala în „limba moldovenească” la care va merge protagonistă este un loc în care mutilarea identitară se face în mod programat, iar falsele idealuri inoculate copiilor sunt confirmate acasă, de părinți: „«Mamă, eu îl iubesc pe Vladimir Ilici Lenin mai tare decât pe tine!», i-a spus Maricica maică-sii. «Așa și trebuie, Maricica, Lenin e mai presus ca mama.», i-a răspuns ea” (p. 68). Mecanismele de îndoctrinare, de substituire a valorilor general-umane cu figurile emblematice și idealurile supreme ale regimului, funcționează perfect în Chișinău. Abia în anii '90, școala trece la instruire în limba română („mama/ scria pe tablă/ dar am citit toți/ tata/ clasa a răs” (p. 132), înaintează alte idealuri și alte cerințe.

Acest ciudat organism colectiv deloc consolidat, deloc unitar din punct de vedere etnic, este un oraș cosmopolit, multicultural și prin aceasta maleabil, ajustabil la elemente de noutate. Un oraș care are nevoie de un mijloc de comunicare universal: „Există în Chișinău o stradă, cea mai lungă și anevoioasă stradă din lume. Pe strada aceea, clădirile, copacii, semafoarele, chiar și lăzile de gunoi, chiar și gropile știu cuvinte în limba rusă. O singură dată mi-a spus decât să vorbesc ca o proastă rusește, mai bine să vorbesc moldovenește. Русский язык не вто-ро-го сорта” (p. 18). Toate locurile publice sunt redenumite în rusește (p. 114). Toate numele și prenumele moldovenilor sunt rusificate, până și animalele poartă nume rusești (pisica Morcovka), într-atât de bine se înrădăcinează limba rusă în Chișinău. Mai mult, este o limbă asociată cu un soi de prestigiu social: „Să nu vorbești limba rusă la Chișinău era, cel puțin, incomod. Poate doar la piață scăpai cu moldovenească. În locurile mai spălate se vorbea на человеческом языке.” (p. 39). Cei care nu vorbeau limba rusă erau tratați cu dispreț, etichetați drept „moldoveni” (p. 27) sau țărani, adică oameni de calitate a doua („pleavă”), incapabili să învețe. Tamara Pavlovna, de remarcă, nu a învățat niciun cuvânt în „moldovenește” din principiu. Pentru că limba rusă e mijlocul de comunicare între copiii din cartier – ruși, ucraineni, țigani, evrei, moldoveni („jidanii”, „mămăligarii”, „credincioșii” ș. a.) –, Lastocika nu are de ales decât să învețe rusa, chiar dacă între copii, fata cu numele Maricica o face să nu se simtă singură („Și mai avea ceva Maricica, ceva foarte prețios pentru mine: vorbea cu mine moldovenește. Cu ea, limba mea nu mi se părea atât de urâtă” (p. 37)). Cu toate mizeriile și frumusețile lui, Chișinăul este acceptat și iubit de protagonistă, dar cu un fel de iubire precaută (p. 114), bănuitoare, circumspectă.

Cadrul spațio-temporal al Basarabiei sovietice este fixat în detalii ilustrative și în romanul *Dezrădăcinare*, doar că acestea țin mai mult de locurile private. Specificitatea timpului se reflectă în amănunte ale interiorului casnic, tipice perioadei: „Șașa stă cocoțată într-un colț al canapelei extinse din apartamentul cu două camere de la

Stăuceni. E față în față cu *stenka*, corpul cafeniu de mobilă sovietică ce se întinde pe tot peretele până se oprește în geamul de la balcon; noroc de geamul ăsta, altfel cine știe, cafeniul are un potențial infinit de extindere, se gândește Sașa, ar fi putut să umple curtea blocului cu toboganele ei albastre. (...) Se gândește că ar putea scrie o proză scurtă *Cafeniul: simbol național moldovenesc* (...), o telenovelă rusească picură din ecrane în dormitoare și fură din casele oamenilor câte o zi întreagă sau chiar câte două (...), își umple bolul portocaliu cu înghețata ei preferată, plombir cu vanilie, deasupra toarnă câteva linguri pline cu dulceață de vișine și în trei secunde își reia poziția din colțul canapelei. (...) Spatele i se lipește de covorul cafeniu pe care maică-sa a insistat să-l mute de la țară în apartament, *ține di cald mâi copchilă o s'vedz' tu la iarnă*, covor Floarea ce afișează mândru o pictură standard cu o salcie pe malul unui lac (...). În zarva transformărilor doar televizorul locului se ține, cum a fost așa rămâne. Orice s-ar întâmpla, el nu se oprește niciodată... (...) Telenovela rusească e anestezicul ei ideal încă din copilărie, calea cea mai sigură spre nimic.” (Zare, 2022, p. 22-24). Aceste obiecte standardizate, care puteau fi găsite în toate apartamentele din Chișinău, din toate capitalele republicilor-surori chiar, poartă memoria timpurilor în care basarabienii credeau într-un soi de confort casnic comun, același pentru toți, derivat din convingerile unei societăți egalitariste. Tipicitatea infrastructurii orașelor din componența URSS, dar și a habitatului intim al locuitorilor acestor orașe era în consonanță cu sistemul de stereotipuri colective despre viața personală.

Casele de la oraș sunt privite prin ochii unui copil care a crescut la țară. Pentru Sașa Vlas, apartamentul rudelor de la Buiucani (ca și Chișinăul, de altfel) e un microunivers închis, inaccesibil, cu o ordine indestructibilă, comparativ cu locuința ei din Crocmaz – imensă, dezordonată, neîngrijită. Admirația ei oarbă țintește iluzia țăranilor că orașul e un loc privilegiat: „Totul, dar totul din apartamentul de la Buiucani, i se părea de aur. Camera mică și întunecoasă, dar îngrijită în cel mai mic detaliu, cu *stenka* plină de toate obiectele etalate atent, cu tigrii de pe perne și leul de pe cuvertură, cu tapetul-fotografie a unui lac, cu fotoliile aranjate pe o parte și pe alta a lacului, cu pisica de ceramică de pe televizor, așezată frumos pe milieul ei, toate-mpreună erau un mic muzeu în care Sașa s-ar fi pierdut cu orele. Cămăruța aceea din Buiucani adăpostea o viață întreagă a familiei Vlas și tot ce-și dorea Sașa era să sape în ea ca într-o matrioșcă, să vadă ce e în spate și ce e mai în spate, și ce e mai în spatele spatelui. (...) Și-ar fi dorit ca mătușa s-o ia și pe ea să trăiască acolo, în apartamentul minuscul de la Buiucani, care era tot ce nu era casa lor din sat. La Crocmaz aveau mai multe camere, dar degeaba. Haosul era regele lor. Mormanele de haine acopereau toate scaunele, covoarele erau pline de scame, iar teancurile de oale și de farfurii murdare, oricât le-ar fi spălat, se ridicau ca ciupercile după ploaie până-n tavanul bucătăriei.” (p. 83). Pentru copila crescută în sărăcia și mizeria de la sat, orașul era un vis: „Chișinăul, pe lângă untul și smântâna albe-ca-zăpezile, pe lângă troleibuze și cvas, pe lângă piață și parc, Chișinăul e popcorn, mașinuțe roșii de popcorn la fiecare al doilea colț de stradă, mașinuțe roșii în care uleiul sfârâie și popcornul sare în toate părțile fără să se oprească niciodată-niciodată (...). E ciudat că nu vede Crocmazul drept acasă, locul în care s-a născut și a trăit cea mai mare parte din viață, unde a avut o familie completă, unde Nicu era încă viu (...). Dar

Sveta și-a dorit mereu orașul, să scape de satul nenorocit în care n-avea rădăcini, nici neamuri, satul care o păcălise, o prinsese captivă pentru trei-zeci-de-ani.” (p. 87). Iluzia că doar orașul poate oferi decență și demnitate existenței, că în oraș viața e mai intensă, frumoasă, plină de sens este un rezultat al insatisfacțiilor și rateurilor personale, al lipsurilor financiare ale oamenilor de la țară, care, majoritatea, nu au locuri de muncă.

Începând cu perioada sovietică, odată cu industrializarea Chișinăului, cu dezvoltarea infrastructurii urbane, construcția edificiilor culturale și a locurilor de agrement, se schimbă și peisajul demografic al acestuia. Chișinăul devine atractiv, însă mai puțin accesibil pentru basarabeni din sate atât timp cât puterea centrală dispune să se aducă, în special pentru sectoarele administrative, specialiști din toate colțurile URSS, în majoritatea lor etnici ruși, al căror procentaj se ridică, „în 1959, la 32,2% din populația Chișinăului” (Lewis, Rowland, 1969, p. 795). Deci, visul Svetei de a se muta cu traiul la oraș se realizează după destrămarea URSS, cu toate că Sașa alege să facă studii la Cluj.

Faptul că Chișinăul multiethnic nu e deschis și prielnic pentru basarabeni se subînțelege și din romanul Tatianeii Țibuleac. Pe de o parte, presiunea exercitată de Tamara asupra Lastocikăi de a învăța o limbă de alt statut și, pe de altă parte, frustrarea ei de a nu se putea încadra mediului decât vorbind această limbă, îi produce o stare de confuzie în privința identității ei lingvistice și apartenenței etnice. Ea învață până și să gândească în limba rusă („tot ce am mai frumos în cap este în limba rusă” (p. 79)). Însă atunci când trebuie să-și decidă viitorul, fata, admirând inteligența, caracterul rafinat, atent, selectiv și răsfățul evreicilor din cartier, afirmă: „vreau să mă fac doctor și evreică” (p. 38). Idealul ei feminin nu este nici Tamara, nici vreo oarecare altă femeie din anturaj – toate afectate oarecum de condițiile în care trăiesc, de anumite mizerii și umilințe –, ci evreica Bella Isaakovna, femeia care își cunoaște propria valoare și care o face pe Lastocika să se simtă de alt nivel, să aspire către o altfel de existență: „Am mers amândouă lung și departe, exact ca în filmele despre Moscova, în care eroii puteau parcurge în zece secunde întreg orașul. Vorbind rusește, ca elitele. (...) La brațul Bellei mă vedeam studentă, eminentă, bogată. Cu un doctor în științe moscovit făcându-mi curte. Mereu am visat să mă mărit cu un doctor în științe moscovit” (p. 112)). Personalitatea Bellei are un impact asupra copilei, în special din clipa în care aceasta îi trezește sentimentul de demnitate, susținându-i alegerea de a învăța în limba maternă.

Un model uman străin, în momentul în care își conturează identitatea, adoptă și protagonista Sașei Zare. Imaginea idealizată a femeii este întruchipată, în romanul *Dezrădăcinare*, de rusoaica Rita. Acest tipar feminin se asociază în mintea Sașei cu personajele de poveste, dar și cu orașul Moscova, locul „de poveste” la care visează chișinăuienii: „De fapt, Rita era zâna cea bună, scările rulante erau portalul de trecere, iar eu mă transformasem în prințesa condusă cu grație la balul secret. Așa a arătat lumea când am ajuns în stația de metrou: multe stații de metrou din Moscova erau niște nestemate arhitecturale. Arăta ca o sală de bal, cu coloane, lumini, pereții în culori luminoase, diafane, galben și roz, ca un tort mare de nuntă” (p. 221). Căsătorită cu un basarabean, cu verișorul Sașei, pe nume Slavic, care „era mai degrabă o fantomă în casă”, Rita e rusoaica tipică, liberă și autoritară,

care își trăiește viața după cum îi place: „Moscova se oprește la Rita, la fruntea ei legată cu o eșarfă în timp ce spală vasele deasupra chiuvetei, după ce băuse vodcă până dimineața la masa din bucătărie, cu prietenele ei Natașa sau Alea. Visez la părul ei blond și corpul mare, protector, la mama mea surogat din perioada aceea. Am idealizat-o, la fel cum toate fiicele idealizează alte mame decât pe mamele lor. (...) Îmi imaginam cum putea să fie mama mea și toate diminețile noastre ar fi fost scăldate în mirosuri de cafea, pâine prăjită, unt și cașcaval topit.” (p. 222, 227). Chipul Ritei simbolizează pentru copilă bunăstarea, îndestularea și libertatea, arta de a fi stăpână pe propriul destin, de a trăi conform propriei voințe, lucruri de care puține basarabence se puteau bucura.

Personajul Sașei Zare relevă, ca și cel al Tatianei Țîbuleac, între altele, fanatismul omului sovietic/al copilului crescut în spiritul preconcepțiilor epocii, față de paradisul moscovit: „Toată vacanța la Moscova a fost o fantezie. Îmi revine în stomac cu fluturi și sclipici și de fiecare dată îmi zic: trebuie să mai merg neapărat cândva la Moscova. Am obiceiul să-mi construiesc în minte orașele despre care nu știu de fapt foarte multe, ca niște fortărețe de nisip ridicate de copii vara la plajă, făcute din nostalgiile și visele mele. Moscova e așa o cetățuie.” (p. 222). Televiziunea este un instrument ideologic de înaltă eficiență: canalele rulează imagini utopice, foarte convingătoare, despre viața cetățeanului sovietic și, în special, despre Moscova: „Mai văzusem și filme sovietice, știam pe de rost două, care rulau an de an pe Pervâi Canal și erau preferatele mamei: *Moscova nu crede în lacrimi și Ironia sorții*. În toate apărerea Moscova, acest oraș mitologic, în care nu-mi venea să cred că mergeam, pentru că cine mergea în locurile de la televizor?” (p. 218). Fascinația moldovenilor față de Rusia accentuează cât de bine lucruse propaganda. Moscova era considerată buricul pământului, centrul universului, lumea se reducea la această insulă de prosperitate: „N-am mai fost câțiva ani în vacanțe, dar mama nu se putea împăca cu ideea, voia foarte tare să văd și eu lumea. (...) Nenea Grișa urma să-l viziteze timp de câteva săptămâni pe fiul lui, Slavic, care se stabilise de vreo zece ani la Moscova. Și mama, când l-a auzit că și-a luat bilet, și-a amintit nostalgică de tinerețea ei sovietică, când a vizitat-o și ea pe Vica la Moscova, a călătorit pentru prima oară cu avionul și a mâncat pe săturate portocale. Nu erau, cică, nicăieri portocale. Abia la Moscova a găsit...” (p. 216). Acest tip de etilism nostalgic afectează conștiința colectivă și în lumea Lastocikăi (p. 49). Rusia e locul minunilor tehnice (p. 111), de unde moldovenii care aveau privilegiul de a călători aduceau obiecte (p. 77) mult râvnite sau nemaivăzute.

Textul Tatianei Țîbuleac ilustrează în câteva situații semnificative perioada dezalcoizării, când tot orașul trăiește o agonie a căutărilor de „eter”, apoi perestroika, tranziția, mișcarea de renaștere națională, trecerea la alfabetul latin (p. 120, 125), devalorizarea banilor, care îi lasă pe moldoveni cu buzunarele goale. Viața personajului încorporează câteva momente-cheie din istoria Basarabiei. Ele apar și în romanul *Dezrădăcinare*, însă reliefate în alte situații și contexte. Odată cu destrămarea URSS, se prăbușesc structurile sociale, organizațiile încetează să funcționeze, iar oamenii își pierd locurile de muncă. Acest fapt se răsfrânge asupra multor familii, așa cum se întâmplă în cazul cuplului Vlas: „Căderea lui tata în groapă fusese doar o încununare a acelei lungi căderi ale familiei Vlas, care

începuse încă de la nașterea mea. Mă întreb dacă mă făcuseră așa, la bătrânețe, ca să aibă ceva, o toartă, o sfoară de care să se agațe, în timp ce familia, cu numele ei, cu statutul, cu succesul și banii, se tot prăbușea an de an. Și câte familii or mai fi fost în această cădere liberă după ce-a dispărut Uniunea Sovietică? Familii care n-au reușit să apuce, să prindă, să înhațe și ele un petec de pământ, un apartament, o mașină, o mică afacere, un magazinul alimentară sau o fabricuță, ceva mic acolo, cât să mănânce și ei, să dea și la copii. Familii care n-au privatizat la timp apartamente în Chișinău când încă erau trei mii de dolari unul, nu s-au prins de afacerea care ar fi avut succes sau n-au mai avut loc cu ea printre toate afacerile crescute ca după ploaie. Mama i-a scos mereu ochii lui tata că era vina lui. (...) Dar nu fusese vina lui tata, pentru că de fapt nimeni nu mai avea, acel rînd al lumii pe care îl tot invoca mama era un tărîm imaginar, imposibil” (p. 146-147). Căderea regimului înseamnă, în viața personală a multor basarabeni, o pierdere de echilibru, o decădere psihică, o deziluzionare totală.

În anii '90, Basarabia intră într-o nouă etapă a schimbărilor, a adaptărilor, dar și a crizelor. O fațetă a crizei identitare este cea a exprimării deficitare în limba română a generațiilor care au învățat cu dificultate (în) limba rusă și au utilizat-o preponderent în mediul social. Tatiana Țibuleac reflectă foarte expresiv modul în care personajul se confruntă cu acest fenomen. Vizavi de aceasta, criticul literar Mihai Iovănel observă că stilul narativ stă „pe muchia dintre poem și proză, extrem de dens și plin de elipse, amintind de Aglaja Veteranyi și de Herta Müller” (Iovănel, 2018). Reacțiile de nedumerire ale Lastocikăi, când își aude mama adoptivă adresându-i-se într-o limbă pe care nu o cunoaște, dar și situațiile ulterioare sunt transpuse cu suficientă subtilitate: „Cuvintele îi cădeau din gură ca niște coropișnițe și se târau pe mine.” (Țibuleac, 2018, p. 12), „Limba aceea! Era o luptă pentru urechi și gură, arareori câștiga gura. Cuvintele rusești erau lungi și însemnau mai multe deodată. O literă greșită de arunca dintr-o lume în alta. Chiar și tăcerile aveau ceva de spus. Dacă e scurt cuvântul, taie ca-n carne vie! (...) Rusa devenise un chip mereu încrunțat. Frumos, nepământesc de frumos, dar plin de cruzime.” (p. 21-22). Cu referire la plasticitatea discursului, criticul ieșean Bogdan Crețu notează că autoarea „știe să-și adecveze stilul la situație. Fraza ei este cel mai adesea sincopată, ritmată. În orice caz, foarte densă. Impregnată de lirism, dar de un lirism abraziv, sarcastic, adesea dur, care pune degetul pe rană, cartea e foarte tensionată. Ceea ce aduce mult adevăr uman. Și literar.” (Crețu, 2018, online). Exersarea cuvintelor rusești, articularea sunetelor ciudate, stârnește multă furie, repulsie, silă, revoltă copilei, devine un proces visceral, un supliciu care trece, cu sau fără implicarea Tamarei, într-o suferință fizică.

Toate momentele în care Lastocikăi nu i se iartă greșelile, în care este pedepsită pentru pronunție greșită, pentru îndrăzneala de a se opune voinței mamei, sunt ilustrate într-o configurație sincretică a imaginii și expresiei, care se reține în memoria cititorului. O încărcătură simbolică pare să aibă chiar și caracterul Tamarei, „mama adoptivă”, femeia hapsână, care adună o avere din ceea ce nu-i aparține, din speculă și minciună: „Lucra mereu. Primind sau adunând sticle, amăgind bețivii și linguşind lumea cealaltă. Înmulțind, rotunjind, construind din copeici un imperiu care urma să fie, la sfârșit, al meu. (...) Ea m-a învățat alfabetul, republicile și

banii. Mai ales banii, pentru că «numerele și rublele nu-s totuna». Și proștii știu să numere, dar bani nu știu să adune. Bani ușori – icoana ei din piept. (...) Banii câștigați pe loc gol. Averea din nimic. Pentru ei și-a transformat ea viața într-o umblătură continuă. Pentru bani m-a crescut și pe mine. Nu din inimă albastră, cum am crezut primele luni: pentru și mai mulți bani” (p. 14, 19) Fata crește cu această criză de valori spirituale/deficiență de uman și doar datorită perspicacității ei native ajunge să intuiască și să discearnă adevărul de falsitate, firescul de impus, alegerea sa de tertipurile Tamarei, ajunge să pună granițe („Inima ei voia aur, a mea, stele” (idem)). Cu toate acestea, protagonistă nu se va putea reabilita moral, nu-și va putea construi o identitate socială, etnică, lingvistică conformă cu sinele autentic („Lastocika îmi spuneau toți și nu era cuțit pe lume care să dezlipească de mine acest nume” (p. 48)). Nici în miezul românității, basarabienii nu-și pot trata stigmatele rusificării.

Peste ani, la București, Lastocika își va retrăi starea de confuzie, amplificată de dorința irealizabilă de a-și găsi părinții, de a-și cunoaște rădăcinile: „La București ninge întruna, iar în capul meu limbile se încurcă și îmi amorțesc creierul. În ce limbă să vă caut?” (p. 25). Ea va vedea în limba rusă un obstacol ce o împiedică să se identifice, un zid între ea și memoria identitară, un simbol al unei lumi care a profitat de pe urma existenței ei: „Când îmi spune toanta de Florica ce mișto i se pare că știu limba rusă și ce noroc am avut noi, basarabienii, că am învățat-o de mici... mă întunec” (p. 34). Trauma de a fi fost disprețuită de Tamara (p. 71) și de comunitatea rusofonă fiindcă vorbea o rusă impură, cu accent nefiresc, se va repeta la București, unde protagonistă vorbește o altfel de română decât românii, o variantă regională, rusificată. Se mai relevă însă niște detalii care accentuează criza inadaptării: „Fascinația asta pentru ruși – fără a-i înțelege, fără a-i cunoaște – mă depășește și mă doare. Au trecut atâția ani de când am ajuns la București și nu s-a schimbat nimic. Tot «rusoaică» am rămas.” (p. 109). Sentimentul înstrăinării și incertitudinea identitară însoțește basarabienii oriunde în lume.

Problema identității etnice și a diferențelor de exprimare este tratată într-un mod original în romanul Sașei Zare. Cu toate că protagonistă este născută în perioada postsovietică, trăiește aceeași frustrare de a se exprima în graiul matern, același sentiment de inferioritate: „Îi voi zice Tamara. Ne-am cunoscut tot în România, ea lucra timp de o lună la Cluj. În primele zile în care am stat împreună, am vorbit românește. N-am trecut pentru nicio secundă la dialect. Am făcut sex ore-n șir, am mâncat mic dejunuri, prânzuri și cina, am dormit îmbrățișate și goale, ne-am povestit viețile, am plâns împreună, dar să vorbesc cu ea moldovenește – limba noastră comună pe care am fi putut să o atingem atât de ușor, să-i dăm drumul ca și cum am deschide un robinet, s-o lăsăm să curgă prin cameră – părea un act mai intim decât toate adunate. Îmi era atât de rușine să vorbesc în limba care mă crescuse, de parcă era ceva indecent. Sau poate, dacă aș fi vorbit moldovenește, ar fi picat pe podea, ca un costum, personalitatea mea adultă. Aș fi fost la loc mică. Parcă nu puteam să risc, să mă las. Mi-a fost foarte clar atunci că toată viața mea nouă, construită în România, era legată direct de felul în care rosteam cuvintele. Viața mea din România era vorbită frumos, poleită, împopoțonată.” (p. 137). Limba română literară devine un fundament pe care protagonistă își construiește o nouă

identitate, renunțând la trecutul trist, confuz, inconsecvent. „Limba comună” a celor două basarabence care s-au întâlnit la Cluj este de fapt cea a corpului, a simțurilor, a sentimentelor umane.

Într-o optică de contrast, viziunile asupra adevărului uman, istoric, social etc. din romanele *Grădina de sticlă* și *Dezrădăcinare*, coincid în câteva puncte de intersecție. Compoziția fragmentată a textului Tatianeii Țibuleac și structura „dezordonată, adaptată, de fapt, la stările personajului, la nevoile sale de eliberare cathartică prin scris” (Crețu, 2022), a discursului din cartea Sașei Zare, ilustrând complexitatea proceselor de conștiință în efortul de reabilitare identitară, presupun exerciții restructurante și emancipatoare pentru conștiința cititorului.

Referințe bibliografice:

1. CREȚU, Bogdan. *Ласточка*. În: *Observator cultural*, 2018, nr. 933 (20) [online] <https://www.observatorcultural.ro/articol> [citat: 28.08.2024].
2. CREȚU, Bogdan. Trauma și integrarea ei prin literatură (I). În: *Observator cultural*, 2022, nr. 1137 (38) [online] <https://www.observatorcultural.ro/articol/trauma-si-integrarea-ei-prin-literatura-i> [citat: 11.09.2024].
3. CORCINSCHI, Nina. Spectrele grădinii de sticlă. În: *Realitatea ca o hologramă*. Chișinău: Cartier, 2022.
4. IOVĂNEL, Mihai. Sticle murdare. În *Scena9*, 2018 [online] <https://www.scena9.ro/article/tatiana-tibuleac-gradina-de-sticla> [citat: 06.09.2024].
5. LEWIS, Robert A., ROWLAND, Richard H. *Urbanization in Russia and the USSR: 1897–1966*. Annals of the Association of American Geographers, vol. 59, 1969.
6. *Tatiana Țibuleac: „Grădina de sticlă” e o încercare de răspuns la niște frământări* (interviu pentru Europa Liberă), 2019 [online] <https://s9.ro/2521> [citat: 05.09.2024].
7. ȚIBULEAC, Tatiana. *Grădina de sticlă*. Chișinău: Cartier: 2018.
8. ZARE, Sașa. *Dezrădăcinare*. București: frACTalia, 2022.

Notă: Acest articol a fost realizat printr-un grant al Ministerului Cercetării, Inovației și Digitalizării, CNCS – UEFISCDI, număr proiect PN-IV-P8-8.3-ROMD-2023-0178, în cadrul PNCDI-IV.

REPETIȚIE, ANXIETATE ȘI PRĂBUȘIRE. EXPRESII ALE DECOLONIZĂRII MEMORIEI ÎN LUCRĂRILE LUI IULIAN CIOCAN

Simona MITROIU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7600-3484>
Institutul de Cercetări Interdisciplinare, Universitatea
„Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Romania

Rezumat. Mișcările emancipatorii internaționale, precum Decolonizați acest loc (*Decolonize This Place*), au stimulat în ultimii ani discuțiile privind postcolonialismul și postimperialismul, incluzând în acest context și țările postsocialiste din spațiul Europei de Est. Cele mai revelatorii manifestări ale acestor intersecții dintre postimperialism și postcomunism nu sunt neapărat reprezentate sau relevate de către studiile teoretice sau politicile memoriei susținute la nivelul statului, ci mai curând de către forme artistice, cinematografice și ficționale. Analiza a două dintre romanele lui Iulian Ciocan, „Iar dimineață vor veni rușii” (2015) și „Clovnul” (2021), identifică câteva dintre trăsăturile considerate specifice procesului de decolonizare în spațiul postsovietic. Mai mult, decolonizarea practică prin intermediul literaturii pune în evidență vulnerabilitatea individuală alături de lipsa suportului oferit de autoritatea statului, precum și dificultatea individuală, dar și colectivă în navigarea printre diferitele pericole și tentații ale puterii, indiferent de forma în care aceasta se întruchipează.

Cuvinte-cheie: Iulian Ciocan, decolonizare, memorie, literatura din Republica Moldova, expresii literare și culturale.

Repetition, anxiety and collapse. Expressions of memory decolonization in Iulian Ciocan’s work

Abstract. International emancipatory movements, such as *Decolonize This Place* stimulated the discussions related to postcolonialism and postimperialism, including the postcommunist countries from Eastern Europe. My research follows the main argument that the most relevant instances of the intersections between these different posts are not to be revealed by different theoretical studies or in different politics of memory, but in artistic, literary cultural forms. The analyses of two of Iulian Ciocan’s novels, «*And in the morning, Russians will come*» (2015) and «*The Clown*» (2021), reveal some specific traits for the decolonization process in the post-Soviet context. Furthermore, the literary decolonization indicates the individual vulnerability alongside the lack of support from those in power, as well as the individual and collective difficulties to navigate between different dangers and tentation of power, whatever their forms.

Keywords: Iulian Ciocan, decolonization, memory, literature from the Republic of Moldova, literary and cultural expressions.

Mișcările emancipatorii internaționale, precum *Decolonizați acest loc* (Decolonize This Place), au stimulat în ultimii ani discuțiile privind postcolonialismul și postimperialismul, incluzând în acest context și țările postsocialiste din spațiul Europei de Est (Mignolo, 2011; Chari and Verdery, 2009; Tulbure, 2009; Moraru, 2010; Ștefănescu, 2012; Tlostanova, 2017). Alături de aceste mișcări internaționale, care și-au găsit suport în studiile memoriei și în cele ale „turnurii digitale” (Hoskins, 2018), opțiunea decolonială (Tlostanova, 2010) oferă instrumente valide, care să susțină înțelegerea intersecțiilor dintre postcolonialism, postimperialism și postsocialism. Astfel, pot fi identificate diferențele dintre acestea, dar și elementele și sursele comune, în timp ce se încearcă decolonizarea „cunoașterii, a subiectivității, genului și sexualității” (Tlostanova, 2012, p. 133). Este recunoscută astfel natura transnațională a unui proces complex și dinamic, care depășește toate încercările delimitării și înscrierii lui în anumite cadre specifice temporale (Mignolo, 2011). Mai mult, este indicată necesitatea studierii aprofundate a intersecțiilor complexe dintre discursurile privind formele și reprezentările construite în jurul acestor variate „post”.

Cercetarea memoriei decolonizării pe care o propun într-un cadru mai larg, lucrarea de față fiind doar o mică parte a acesteia, se subscrie argumentului principal că cele mai revelatorii manifestări ale acestor intersecții nu sunt neapărat reprezentate sau relevate de către studiile teoretice sau politicile memoriei susținute la nivelul statutului, ci mai curând de către forme artistice, cinematografice și ficționale (Tlostanova, 2012; Tlostanova, 2017; Doyle, 2020; Pârvulescu și Boatcă, 2022). De aceea, cercetarea în sine își propune să analizeze atent aceste forme culturale, folosind cadrul conceptual creat de studiile dedicate decolonialismului și memoriei. Pe baza acestei literaturi specifice, anumite elemente definitorii ale decolonizării în spațiul postsovietic și postsocialist trebuie subliniate, constituind fundamentul demersului teoretic și aplicativ al acestei cercetări.

Trebuie menționat, de asemenea, că decolonizarea nu a primit o atenție semnificativă în multe dintre țările postsovietice sau postsocialiste. Cercetările și studiile existente sunt cu precădere inspirate de mișcarea *Decolonizați acest spațiu* și sunt dedicate, mai ales, formelor de decolonizare a spațiului public (de exemplu, îndepărtarea statuilor sau schimbarea numelor de străzi). Astfel, se poate afirma că studiile dedicate formelor literate și expresiilor estetice și artistice privind decolonizarea memoriei din perspectiva procesării moștenirii sovietice sunt reduse ca număr atât în România (Terian, 2012; Mironescu 2016), cât și în Republica Moldova. Pe de altă parte, studiile teoretice dedicate decolonizării relevă câteva trăsături și caracteristici utile demersurilor și analizelor de caz centrate pe forme culturale. În primul rând, cercetările efectuate au identificat manifestări ale discursului rasial în timpul perioadei sovietice sub forma unei eliminări rafinate și metodice a gândirii și existenței alternative, incluzând politicile sovietice de control al limbii care, în ciuda promovării, teoretic asumate, a literaturii și limbilor naționale, au rescris de fapt tradițiile locale și naționale non ruse pe baza unor narațiuni dominante, create de cercetătorii sovietici (Tlostanova, 2012). În al doilea rând, procesarea moștenirii imperiale și coloniale presupune forme și mecanisme de tranziție și schimbări care au fost identificate drept cronotopi ai tranziției, în sensul formării lor în spațiul creat de schimbări sociale și istorice profunde. Printre aceste

forme se numără lăitmotivul identității multiple, mai corect identificată sub forma identității cu multiple referințe, hibriditatea, înstrăinarea simbolică și înșelătoria (Tlostanova, 2007). Pe de altă parte, efectele de lungă durată ale colonizării mentale, practicate în contextele coloniale și vizibile la nivelul matricii puterii bazate pe practici de control, dominație și supresiune, sunt de asemenea identificate în contextele postsocialiste și postsovietice sub forma orientalizării și rasismului practicat cu referire la propriul sine, precum și complexe de inferioritate și mimetism sau imitare (Tlostanova, 2012).

Romanul lui Iulian Ciocan *Iar dimineață vor veni rușii* (2015) explorează frica și anxietatea generate de ocupația sovietică prin intermediul unei lumi ficționale, în care absurdul devine realitate și personajele sunt prinse într-un joc al repetiției transgeneraționale. O a doua ocupație a teritoriului moldovenesc de către forțele ruse este recreată în mod ficțional, creionând atmosfera necesară atât pentru procesarea unei memorii emoționale colective asociate trecutului, cât și pentru oferirea unui cadru extins în care impactul evenimentelor asupra destinului individuale devine vizibil la nivelul generațional. Romanul este construit în jurul poveștilor celor două personaje principale, Marcel Pulbere și Nicanor Turturică, membri a două generații diferite, cu amintiri și expectanțe reprezentative pentru memoria perioadei sovietice și a reprezentărilor postsovietice privind viața de zi cu zi în Republica Moldova. Ceea ce la nivel ficțional este reprezentat în primul plan narativ ca fiind diferit în ceea ce privește cele două destine se dovedește în final ca având rădăcini comune într-o anxietate generală asociată ocupației sovietice. Mai mult decât atât, memoria perioadei sovietice generează același efect transgenerațional, sub forma fricii colective. Marcel Pulbere se reîntoarce în Republica Moldova în 1995 după studiile finalizate în România cu o diplomă de licențiat în filologie și cu mari expectanțe profesionale. Speranțele lui și ale familiei privind viitorul profesional și financiar sunt reprezentate și oglindite în romanul distopian la care lucrează. Nicanor Turturică, personajul principal din romanul scris de Pulbere, este un profesor de latină de șaiszeci de ani, care se trezește într-o dimineață într-un viitor Chișinău din anul 2000 și descoperă că țara lui a fost din nou ocupată de forțele ruse. Posibilitatea repetării evenimentului istoric creează anxietate ficțională și metaficțională. Romanul lui Pulbere indică nu numai anxietatea creată de memoria perioadei sovietice, ci și atitudini contradictorii, afectând părți diferite ale populației Chișinăului, bucurie pentru unii și insecuritate totală pentru alții, în timp ce metaficțiunea în sine ne arată cât de profundă este această anxietate, ușor stârnită de ideea posibilității unui viitor în această formă. Crearea unui traseu independent, în afara spațiului și dominației sovietice, presupune nu numai repetarea unor modele moștenite pe diferite paliere ale societății, ci și atitudini nostalgice privind stabilitatea economică și socială pierdută, pentru o ierarhie a puterii care se rescrie adesea tumultos și nu întotdeauna respectând principiile de egalitate și valoare. Acest teren tranzițional este unul în care complexe de inferioritate și mimetism se împletesc cu formele generate de înșelătorie și înstrăinare.

Utilizarea acestor viitoruri posibile ficționale este o metodă prin care Ciocan indică existența unui registru al fricii și memoriilor traumatice neprocesate la nivelul discursului memoriei trecutului sovietic, dar și starea de precaritate și vulnerabilitate dominantă. Lumea lui Marcel este cea a unei tranziții dificile și problematice către

un model de independență care nu are cum să se sustragă relațiilor de putere, o lume a diferitelor încheștări, cunoscând mari dificultăți sociale și economice, o lume în care vechile speranțe se transformă în dezamăgiri. Sentimentul abandonului și al lipsei de susținere de orice fel din partea autorităților este oglindit și îngroșat cu tonuri ficționale în lumea creionată de romanul lui Marcel Pulbere în care lipsa de implicare și incapacitatea autorităților în fața ocupației ruse devin realități. Eșuând în tentativele de a trece granița și a fugi din țară, Nicanor este aruncat într-o spirală a dezastrelor, în timp ce autorul Marcel Pulbere devine ținta unei bizarerii legale, fiind acuzat că a provocat instabilitate politică prin intermediul romanului scris de el, un roman care a generat o reactivare a traumelor trecutului printre cititori. Unul dintre aceștia declară că pericolul invadării teritoriului de către forțele ruse i se pare iminent și că autorul romanului l-a convins că o nouă confruntare este foarte posibilă și de aceea dorește să se refugieze în România (Ciocan 2015, p. 247). Jocul ficțional cu posibilitatea repetării și accentuarea anxietății legate de acest eveniment devin periculoase în măsura în care autoritatea statului, în termeni de protecție oferită cetățenilor săi, este pusă sub semnul întrebării. Eșecul destinului individuale, precum cele ale lui Marcel și Nicanor, este corelat cauzal cu starea de precaritate și vulnerabilitatea determinate de lipsa suportului social și economic, fiind efecte ale relațiilor de putere și ale dificultăților generate de transformările acestora.

Romanul *Clovnul* (2021) adâncește și mai mult falia dintre destinele individuale și autoritatea statului, reprezentată în acest caz clar prin figura dictatorului, numit Cimpanzeul, Marele Oligarh sau „atotputernicul Coordonator” (Ciocan, 2021, p. 177). Planul ficțional se îndepărtează tot mai mult de coordonatele realului. Utilizarea fantasmagoricului devine un mecanism literar prin care procesarea memoriei sovietice și a reprezentărilor pe care aceasta continuă să le creeze la nivelul societății sunt reproduse și procesate ficțional. Diversele personaje introduse rând pe rând în capitole diferite, sunt interconectate ficțional prin aceeași practică a vinderii păcatelor, plătite în funcție de gravitatea lor. Figura Clovnului, păpușarul suprem, care de fapt se dovedește a împărți cu Marele Oligarh aceleași trăsături, amintind de figura alozaurului pictat într-un tablou deținut de ambii, ce se înfruptă fără scrupule dintr-un ierbivor, este cea care face trecerea de la un personaj la altul, prinzând în firul narativ destinele individuale, aflate la baza ierarhiilor de putere. Prin intermediul celor doi poli ai puterii, Clovnul, cumpărător de păcate, plătind în euro vinderea celor mai adânci și bine îngropate păcate individuale, și Marele Oligarh, coordonând și dominând toate aspectele vieții în Moldova descrisă în roman, pun la un loc atât autoritatea supremă, cât și seducția și manipularea practicate în relațiile de putere, relevând totodată vulnerabilitatea personajelor și starea de precaritate asociată vieții zilnice. Romanul este prilej de discuție pentru ierarhia puterii și imitarea regimurilor dictatoriale, dar și pentru falsitatea și cosmetizarea realității și a puterii de decizie individuale, putere care se dovedește în cele din urmă o himeră. Controlul asupra diferitelor aspecte ale vieții sociale și politice se face sub aparența libertății de exprimare, libertate cumpărată și manipulată după bunul plac al Coordonatorului. Toți cei prinși între aceste dimensiuni, fie că decid să își vândă păcatele, fie că nu, adesea regretând pasul făcut sau fiind chiar ei înșiși parte a sistemului de putere, sunt reprezentați ca pierzând încetul cu încetul

iluzia controlului asupra propriei vieți și devenind pioni într-un sistem absurd. Sentimentul pierderii controlului în acest proces tranzacțional și tranzițional, însoțit de cel al decăderii sociale, devin tot mai pregnante pe parcursul cărții prin asocierea destinului individuale cu regimul fantasticului și absurdului sub un cer întunecat de prezența tot mai acaparatoare a ciorilor, tot mai multe și mai grase și care încep să atace deliberat și țintit anumiți oameni.

Puterea Clovnului și a Marelui Oligarh cresc împreună și se oglindesc narativ. Dacă la începutul romanului este inclus un grup de protestatari care scandează împotriva Marelui Oligarh, acesta fiind descris ca „un politician cinic și abil, cu mutră de cimpanzeu” (Ciocan, 2021, p. 7), pe parcursul cărții titlaturile atribuite lui devin scrise cu majusculă și frica stărnită de posibila lui reacție la un fapt sau altul devine palpabilă. Între Clovn și Marele Oligarh, destinele individuale sunt frânte și oamenii se simt pierduți și singuri, cuprinși de sentimentul ratării, așa cum declară unul dintre personaje: „viața adevărată trecuse ca un accelerat pe lângă el” (Ciocan, 2021, p. 204).

Incapacitatea autorităților de a oferi protecție cetățenilor este reluată și inclusă în acest motiv al singurătății și lipsei de control privind propriul destin. Diferite evenimente scot la iveală fie incapacitatea, fie lipsa de interes a autorităților, punctând acest sentiment al pierderii controlului și prăbușirii într-o țară în care ultimele investiții în anumite sectoare oferind servicii cetățenilor au fost făcute „în îndepărtatul an 1988, înainte să se prăbușească URSS-ul” (Ciocan, 2021, p. 191).

Diferite forme și mecanisme ale colonizării sovietice sunt relevate ficțional prin intermediul procesării memoriei perioadei sovietice și a reprezentărilor existente la nivelul regimului memoriei colective. Decolonizarea practică prin intermediul literaturii pune în evidență vulnerabilitatea individuală alături de lipsa suportului oferit de autoritatea statului, precum și dificultatea individuală, dar și colectivă care ies la iveală în procesul de navigare printre diferitele pericole și tentații ale puterii, indiferent de forma în care aceasta se întruchipează: a autorității supreme, ca putere financiară, sau a dominației la nivelul relațiilor sociale prin intermediul influenței și capitalului social asociat propriei imagini. Chiar și încercările de păstrare a independenței și refuzul pactului cu o formă sau alta a puterii se dovedesc iluzorii, conducând la același sfârșit în care individul pierde orice brumă de control asupra propriului destin. Iluziile și himera controlului avut asupra propriului destin reiau motivul lipsei de control trăite în timpul perioadei sovietice, punând față în față diferite aspecte contradictorii, dar și pe cele comune până la asemănare totală (precum în cazul Clovnului și al Coordonatorului), caracteristici ale contextelor postsovietice și postcoloniale.

Referințe bibliografice:

1. CIOCAN, Iulian. *Iar dimineață vor veni rușii*. Iași: Polirom, 2015, 256 p.
2. CIOCAN, Iulian. *Clovnul*. Iași: Polirom, 2021, 204 p.
3. CHARI, Sharad and Katherine VERDERY. Thinking between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism, and Ethnography after the Cold War. În: *Comparative Studies in Society and History*. 2009, vol. 51, nr. 1, p. 6-34.

4. DOYLE, Laura. *Inter-imperiality: Vying Empires, Gendered Labor, and the Literary Arts of Alliance*. Durham: Duke University Press, 2000, 392 p.
5. HOSKINS, Andrew. Ed. *Digital Memory Studies. Media Pasts in Transition*. London: Routledge, 2018, 326 p.
6. MIGNOLO, Walter D. Geopolitics of sensing and knowing: on (de)coloniality, border thinking and epistemic disobedience. În: *Postcolonial Studies*. 2011, vol. 14, nr. 3, p. 273-283.
7. MIRONESCU, Andreea. Finding Bessarabian Literature on the Maps of Eastern Europe. Notes on a Case of Triangular Cultural Transfer. În: *Transilvania*. 2016, nr. 12, p. 19-24.
8. MORARU, Christian. Ed. *Postcommunism, Postmodernism, and the Global Imaginary. East European Monographs*. New York: Columbia University Press, 2010, 200 p.
9. PÂRVULESCU, Anca. BOATCĂ, Manuela. *Creolizing the Modern*. New York: Cornell University Press, 2022, 270 p.
10. ȘTEFĂNESCU, Bogdan. *Postcommunism, Postcolonialism. Siblings of Subalternity*. București: Editura Universității din București, 2012, 226 p.
11. TERIAN, Andrei. Is There an East-Central European Postcolonialism? Towards a Unified Theory of (Inter)Literary Dependency. În: *World Literature Studies*. 2012, vol. 3, p. 21-36.
12. TLOSTANOVA, Madina. 2007. THE IMPERIAL-COLONIAL CHRONOTOPE. În: *Cultural Studies*. 2007, vol. 21, nr. 2-3, p. 406-427.
13. TLOSTANOVA, Madina. *Gender Epistemologies and Eurasian Borderlands*. London: Palgrave Macmillan, 2010, 240 p.
14. TLOSTANOVA, Madina. *Postsocialist ≠ postcolonial? On post-Soviet imaginary and global Coloniality*. În: *Journal of Postcolonial Writing*, 2012, vol. 48, nr. 2, p. 130-142.
15. TLOSTANOVA, Madina. *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*. London: Palgrave Macmillan, 2017, 224 p.
16. TULBURE, Narcis. Introduction to Special Issue: Global Socialisms and Postsocialisms. În: *Anthropology of East Europe Review*. 2009, vol. 27, nr. 2, p. 2-18.

Notă: Acest articol a fost realizat printr-un grant al Ministerului Cercetării, Inovației și Digitalizării, CNCS – UEFISCDI, număr proiect PN-IV-P8-8.3-ROMD-2023-0178, în cadrul PNCDI-IV.

GRIGORE VIERU: DISCURSUL EMANCIPATOR AL „ALBINUȚEI”

Cristian SERDEȘNIUC

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8522-2523>
Școala Doctorală de Științe Umanistice, USM

Rezumat. Acest articol este despre abecedarul vierean „Albinuța” (1979), un instrument didactic consacrat (pre)școlarilor, publicat în peste un milion de exemplare, aflat la cea de-a XIX-a ediție. Este remarcat impactul instructiv, valoarea formativ-estetică și actualitatea cărții, totodată sunt specificate opinii despre originalitatea abecedarului, aspecte ale conținutului și ale designului plastic. Consemnăm afirmații critice despre rolul „Albinuței” în cadrul instrumentariului didactic și-al literaturii pentru copii, totodată strategia poetică de lucru, racordarea abecedarului la nevoile (pre)școlarului, la dezvoltarea idealului uman și la încadrarea în tiparele cărților pentru copii. Este o carte de căpătâi, care învață copilul să învețe prin joc, motivat să descopere misterele universului înconjurător. „Albinuța” propune cititorului mic poezii jucăușe, ghicitori, imagini vii și muzicalitate. Este cea mai îndrăgită carte pentru copii din tot spațiul românesc.

Cuvinte-cheie: „Albinuța”, copil, copilărie, poezie viereană, abecedar, literatură pentru copii, univers înconjurător, joc.

Grigore Vieru: the emancipatory speech of «Albinuța»

Abstract. This article is about Vieru's abecedary «Albinuța» (1979), a teaching tool dedicated to (pre)schoolers, published in over one million copies, at the nineteenth edition. The instructive impact, the formative-aesthetic value and the actuality of the book are also mentioned opinions about the originality of the abecedary, aspects of the content and the plastic design. We mention opinions of critical voices about the role of the «Albinuța» in the didactic instrumentation and the Literature for Children, as well as the poetic working strategy, the connection of the abecedary to the needs of the (pre)schooler to the development of the human ideal and the fitting in the patterns of children's books. It is a fundamental book that teaches the child to learn through play, motivated to discover the mysteries of the surrounding universe. «Albinuța» proposes to the little reader playful poems, riddles, vivid images and musicality. It is the most beloved children's book in the entire Romanian space.

Keywords: «Albinuța», child, childhood, Vieru's poetry, abecedary, literature for children, surrounding universe, game.

Grigore Vieru a scris multă și frumoasă poezie pentru copii: *Alarma* (1957), *Muzicuțe* (1958), *Făt-Frumos curcubeul și Bună ziua, fulgilor!* (1961), *Mulțumim pentru pace! Și Făgurași* (1963), *Poezii de seama voastră* (1967), *Duminica*

cuvintelor (1969), *Trei iezi* (1970), *Mama* (1975) ș.a. Este autorul unui *Abecedar*, alături de Spiridon Vangheli, totodată autorul *Albinuței* – cea mai populară carte pentru copii din tot spațiul românesc.

Albinuța este un abecedar consacrat preșcolarilor. Despre apariția cărții există date incerte (1970-1980): în *Itinerarul biografic: Grigore Vieru* de acad. M. Cimpoi (Colecția Academica, 2010) – anul 1975; în *Itinerar biografic (Taina care mă apără,* 2008) – anul 1979; în *Grigore Vieru, poetul arhetipurilor* (Cimpoi, 2021) – anul 1970; în *Notă bibliografică (Grigore Vieru sau pătimirea basarabeană,* Nedelcea, 2023) – anul 1980; în: *Tabel cronologic (Acum și-n veac,* Vieru, 2001) – anul 1980; în *Duminica Mare a lui Grigore Vieru* (Codreanu, 2004) – 1970; în cercetările lui I. Ciocanu – 1979; totuși, pentru prima dată *Albinuța* este editată în anul 1979, în grafie chirilică, la editura *Literatura artistică*, Chișinău. Cartea este ilustrată de pictorul Lică Sainciuc, apărută într-un tiraj de 100.000 de exemplare. Abecedarul se deschide cu o prefață adresată cititorilor mici, îndemnându-i să învețe: „(...) Deschide cartea și apleacă-te cu luare-aminte asupra întâiei litere: asupra lui A. Cu ce seamănă A? Cu scara? Adevărat, cu ea! Încearcă să urci. E scara cunoașterii. Încearcă să urci. Cu mama și tata acasă, cu sprijinul educatoarei la grădiniță. Învață de mititel și ți-a fi mai ușurel!” (Grigore Vieru).

În opinia lui Mihai Cimpoi, *Albinuța* este, prin excelență, un abecedar al unui poet, care-i invită pe copii la joc (Cimpoi, 2021, p. 104). Multe dintre poeziile incluse în *Albinuța* au fost preluate din volumele anterioare destinate învățăcelilor, în mod special cele despre necuvântătoare, prietenii domestici ai copilului: albina, ariciul, rândunica, iepurașul, pisicul, cucul, șopârla, veverița ș.a. Prin joc, alături de micile vietăți, copilul nu doar învață literele și cifrele, dar se familiarizează cu legitățile universului înconjurător. Abecedarul său este accesibil tuturor copiilor. Poetul gândește cum să ajungă mai ușor la inima copilului și, mai cu seamă, cum să rămână acolo. Este un instrument didactic de înțâietate, o carte cu jocuri, texte, melodie și multă imagine coloră. Exegețul Mihai Cimpoi relevă faptul că *Albinuța* este sub toate aspectele – prin formule de adresare, mesaj, menire și valoare – destinată celor mici, fiindcă poetul operează cu instrumentele și capacitatea de înțelegere a acestora (*ibidem*, p. 104).

După Ion Hadârcă, în anii '80, poetul rus pentru copii Valentin Berestov îi traduce *Albinuța* (*Весёлая азбука*), apărută la cea mai prestigioasă editură moscovită pentru copii, *Детская литература*, într-un tiraj de câteva sute de mii de exemplare, în condiții grafice excelente, tiraj care se epuizează imediat de pe teșghelele librăriilor din fosta Uniune Sovietică (Hadârcă, 2014, p. 320).

În anul 1985 *Albinuța* ajunge la ediția a IV-a, fiind reeditată fără schimbări de conținut și ilustrații în 100.000 de exemplare. În prezent, *Albinuța* se află la cea de-a XIX-a ediție (Ed. Cartier, 2022). Scriitorul Andrei Strâmbeanu menționează că *Albinuța* a plăcut atât de mult copiilor încât fiică-sa avea o *Albinuță* de citit, una de dormit, și altele de dăruit prietenelor ei (Strâmbeanu, 2008, p. 584).

Albinuța nu este prima experiență a poetului de a elabora un abecedar pentru (pre)școlari. Între anii '66-'74 este coautor al *Abecedarului*, alături de S. Vangheli, M. Aftenii, A. Comerzan, P. Petric, ilustrațiile aparținând pictorului Igor Vieru. În plan comparativ, *Albinuța*, cu excepția poeziei de deschidere, se debarasează de

matricea ideologicului, repunând în centrul atenției ființa copilului și universul prietenos al necuvântătoarelor. După Cimpoi, meritul principal al *Albinuței* este că invită copilul la o viață spirituală, morală și, bineînțeles, la una estetică (Cimpoi, 2021, p. 108).

Abecedarul *Albinuța* este un instrument didactic prin intermediul căruia preșcolarul este familiarizat cu literele alfabetului chirilic (o condiție a doctrinei URSS), cifrele (până la zece), totodată conține ilustrații vesele și jucăușe prin care copilul deprinde norme moral-etice. Autorul ordonează strategic, printr-o manieră inedită, învățarea succesivă a vocalelor, apoi a consoanelor, elemente de silabisire primară (mono- și bisilabice), citirea enunțurilor simple, până la interpretarea finală a cântecelor: *Prietenul; Curcubeul; Plaiul meu; Ce frumoasă-i ziua ta; Grădiniță, bun-rămas!* și *Mulțumim pentru pace!* Muzica versurilor este alcătuită de compozitorii: Pavel Rusu, Iulia Țibulschi, Zlata Tcaci, Vasile Goia, Vasile Vrabie, Oleg Negruța, Tudor Chiriac, Constantin Rusnac, Vasile Zagorschi, Simion Lungul, Boris Dubosarschi, Ion Macovei, Gheorghe Neaga, Andrei Tamazlăcaru, Serafim Buzilă, Teodor Zgureanu, Vasile Crăciun, Gheorghe Mustea, Dumitru Gheorghită și Grigore Vieru. Poetul exprimă și în această carte a sa superiorul etos al copilăriei, în care nimic din ceea ce e certat cu firescul, organicul, cu delicatetea și demnitatea nu poate intra (Cimpoi, 2021, p. 105).

Cercetătorul Cravcenco V. consemnează că prin apariția *Albinuței* se face remarcată concepția grafică a tradițiilor benzilor desenate (L. Sainciuc), fiind aplicată inovațional și tehnica acuarelei cu contururi de tuș (Cravcenco, 2014, p. 96). Dacă în grafie latină *Abecedarul* lui Grigore Vieru apare abia în 1989, în alb-negru, calitatea hârtiei fiind una inferioară, atunci în variantă color se tipărește abia în 1990, iar în 1994, la Editura Didactică și Pedagogică (București), *Albinuța* apare într-un tiraj de 200.000 de exemplare.

Despre abecedare, în *Însemnări despre poezia pentru copii. Manuale. Culegeri. Reviste*, Grigore Vieru menționează următoarele: „Abecedarul este prima taină mare pe care o descoperă copilul. Prima carte școlară pe care copilul o ține în mâinile sale și o citește cu ochii săi. (...) Aceste rânduri ritmate sărăcuțe cu duhul și limba reprezintă un model de primitivism. E greu să pricepi de ce le propagă Abecedarul cu atâta insistență ani la rând. (...) Abecedarul și cărțile de citire au foarte multe pagini încărcate cu pomi de mere, cu varză, cu struguri (Colecția *Manuscrise*, nr. de inventar 48).

Manualele și auxiliarele (pre)școlare au un impact definitoriu asupra formării și dezvoltării personalității copilului, tocmai de aceea autorii de abecedare au o responsabilitate asumată la elaborarea lor. După Vieru, răspunderea cea mare întru formarea micului cititor revine anume acestor nobile așezăminte – manualele școlare (Vieru, *op. cit.*). Poetul consideră cărțile de citire o antologie reprezentativă a tot ce au scriitorii mai bun (Vieru, *op. cit.*). Tot aici, ca și poezia pentru adulți, versurile pentru cei mici au obligația să descopere fața cea nouă, neștiută a lucrurilor (Vieru G., *op. cit.*). De exemplu: în poezia *Albinuța* poetul o asociază pe albină cu ființa muncitoare a mamei, totodată îi descoperă micului cititor curiozități despre albine: „– Albinuță mititea,/ Semeni cu măicuța mea,/ Semeni cu măicuța mea!/ – Drept, copile, tot așa/ Aleargă și maica ta,/ Aleargă și maica ta! // – Albinuță, cum

lucrezi!/ Colo-n stup nimic nu vezi,/ Colo-n stup nimic nu vezi! – Fagurul și cu mierea/ Luminează casa mea,/ Luminează casa mea!” (*Albinuța*).

Despre prezentarea grafică a cărților, în *Zece întrebări, zece răspunsuri* (1968), Grigore Vieru afirmă următoarele: „Prezentarea grafică a cărților noastre de poezie e de cele mai multe ori antipoetică. Cartea de poezie trebuie să fie sobră, elegantă. Mai puține zorzoane grafice. Aer mult. Textul trebuie să poată respira liber.” (Colecția *Manuscrise*, nr. de inventar 1231). *Albinuța* de la prima ediție este percepută ca o carte de toată frumusețea, editată pe suport de hârtie de calitate superioară, spre deosebire de producția tipografică specifică acelor timpuri, în culori *vii* și imagini cât mai convingătoare pentru gândirea și imaginația copilului. Alături de *Albinuța* i-au fost traduse și alte cărți de poezie pentru copii. Despre aceasta poetul declară: „La editura *Detskaiia literatura* mi-a apărut o carte de povestiri pentru copii traduse excelent de Serghei Baruzdin. Poetul Iacov Iachim mi-a tălmăcit cu multă căldură și pătrundere un grupaj de versuri. A tradus, grăbindu-se încet, cu originalul de față.” (Vieru, *op. cit.*).

Poezia viereană pentru copii este înalt apreciată de critica literară din țară și de peste hotarele ei. Până la primirea Diplomei de Onoare *H. Ch. Andersen* (1988), în 1967, în *Scrisoare către Comitetul pentru premiul Boris Glavan al Comsomolului din Moldova*, Pavel Boțu scrie următoarele: „(...) Versurile lui pentru copii și-au cucerit dragostea micilor cititori și recunoștința celor maturi. Poezia lui, pătrunsă de o puternică forță emotivă, educă generația tânără în spiritul dragostei de Patrie – de muncă și de carte. (...) Creația poetică a lui Grigore Vieru are un pronunțat mesaj social și afinități vădite cu creația orală a poporului moldovenesc. (...)” (Colecția *Manuscrise*, nr. de inventar 5398).

Despre meritul remarcabil al poetului Grigore Vieru în literatura pentru copii Vladimir Beșleagă afirmă (1978): „(...) Îmi place mult poezia lui Grigore Vieru și, în special, cea pentru copii. Au scris și alți poeți versuri pentru micii cititori, și versuri bune, dar cele ale lui Grigore Vieru au ceva al lor aparte, sunt străbătute de o căldură și o lumină căreia eu i-aș zice îmbrățișare duioasă, îmbrățișare a mâinilor mamei și revărsare drăgăstoasă a ochilor, a ochilor mamei, și murmur de izvor, freamăt ușor de spice, a lanului de grâu... (...)” (Colecția *Manuscrise*, nr. de inventar 9313).

Albinuța lui Grigore Vieru reprezintă o sursă inepuizabilă de vioiciune, distracție și antrenament cognitiv. Prin intermediul poezioarelor melodice din abecedar autorul ghidează cititorul mic spre noi orizonturi, îl instruieste pentru viitor și pentru experiența cotidiană. Este mai mult decât un poet, este un povățuitor al copiilor, un călăuz și îndrumător al lor (Beșleagă V., *op. cit.*): „Un prieten – știți voi oare? –/ E comoara cea mai mare!! Omul fără de prieten/ E ca bradul fără cetini!! Ca ogorul fără apă,/ Ca o mână fără alta. // Un prieten, ia aminte,/ Nu se cumpără, nici vinde!” (*Prietenul*).

Despre poezia viereană pentru copii, în prefața cărții *Trei iezi* (1970), criticul literar Raisa Suveică menționează: „amuzantă, spirituală, de-o subtilă inventivitate și spontaneitate artistică, poezia lui Grigore Vieru, destinată copiilor, te captivează prin armonia simplității aparente și a complexității subtextuale cu implicații psihologice semnificative, cu accente de sinteză profunde, uneori dramatice

(Suveică, 1970, p. 3). Ceea ce observăm la parcurgerea *Albinuței* este, în primul rând, limbajul poetic dezmiertător – diminutivele –, modalități de sensibilizare a atenției copilului, totodată de creare a unui mediu sigur și de încredere, cu participarea poetului-copilului-cărții: albinuța, ursulețul, fluturașii, iepuraș, izvoraș, fântânița, pomuleț, crenguța ș.a. Aceste categorii de cuvinte apar frecvent în textele poetice, inclusiv în titlul singular al poezioarelor. Ilustrațiile cărții nu doar că sunt educative, ele creează o stare de bine, mențin echilibrul psihologic și emoțional al copilului, totodată incită spre explorarea misterului cărții.

Pentru a-l ademini pe deplin pe cititor pe tărâmul copilăresc al *Albinuței*, Grigore Vieru intuiește cu minuțiozitate fiecare detaliu. După Raisa Suveică, autorul mai întâi apleacă ochiul, urechea și inima copilului spre sunetele, culorile, palpațiile acelei feerice lumi ce se numește natură și care capătă în fantezia poetului voce, trăiește personificat cu sentimente umane, păstrând o undă abia sensibilă de basm popular (*ibidem*, p. 3).

Scrierea se îmbină cu calculul mintal, ghicitorile trezesc curiozitate, versul implică muzicalitatea, iar imaginile surprind prin originalitate și raportare la realitatea proprie copilului și la tabloul copilăriei. Într-o modalitate surprinzătoare, autorul știe să se transpună în ipostaza copilului, identificându-se cu cititorul, din numele căruia (și) vorbește: „Cu glas dulce, dulce, dulce/ Și de bunătate plin,/ Ea în jurul ei ne strânge,/ Ne jucăm frumos, citim./ Cine-i oare, cine-i oare?! A noastră educatoare! (*Educatoarea*).

Albinuța lui Grigore Vieru vrea ca micul cititor să crească mare și voinic, dar, mai cu seamă, să conviețuiască în armonie cu mediul înconjurător. Poetul pune accent pe emoția copilului, pe efectul contactului viu dintre cititor și personajele sale alegorice. Umanizarea universului vierean este un procedeu artistic prin care autorul oferă contact de încredere cititorului său, îi garantează fidelitate și familiaritate. Copilul se alimentează emoțional din profunzimea versului, simțindu-se într-un mediu intim: „– Unde-alergi tu, izvoraș?! – Către mare, copilaș!/ – Când dormi, frate izvoraș?! – Niciodată, copilaș!/ – Ce curat, ce limpede/ Ești tu, izvorașule!/ – Păi, îmi place-a alerga./ Eu de-aceea sunt așa! (*Izvorașul*). După Raisa Suveică, poezia lui Grigore Vieru de la primii săi pași evită banalitatea, dulcegăria, moralizarea frontală. (*ibidem*, p. 4).

Atât *Abecedarul*, cât și *Albinuța* lui Vieru reprezintă, prin excelență, adevărate repere instructiv-educative. Cu *Albinuța* au crescut generații de copii și astăzi este o carte nelipsită din bibliotecile școlărești, precum și din colecția personală a tinerilor părinți.

Cercetarea manuscriselor poetului, anul 1966 (Colecția *Manuscrise*, nr. de inventar 618), pentru elaborarea abecedarului, ne-a ajutat să înțelegem câteva lucruri importante:

1. Cărțile necesitau să fie racordate la funcțiile literaturii (didactice) pentru copii: *funcția tematică*; *funcția praxiologică* (de operare eficientă cu metodele educative); *funcția cognitivă* (de a decodifica și desluși codul informațional într-un mod rațional, antrenând procesele cognitive ale copilului); *funcția axiologică* (de a dezvolta gustul pentru valorile estetice, moral-spirituale); *funcția psihologică* (de respectare a particularităților de vârstă);

2. Ordinea literelor nu este una întâmplătoare. Copilul trebuie să cunoască mai întâi literele de bază, apoi să silabisească, folosindu-le, să formeze cuvinte-noi, să le asimileze, să le raporteze la cotidian. În *Albinuța* ordinea literelor este următoarea: „a”, „u”, „o”, „m”, „t”, „r”, „l” ș. a. m. d. Fiecare literă trebuie să sugereze ceva propriu copilului, cunoscut, aproape de înțelegerea sa primară. Din manuscrisele pentru *Abecedar* (1966): „y”, „ч”, „ж”, „д”, „я”, „й”, „о”, „ю”, „ы”, „я” (*Ce zice ursul?* etc.).

3. Formularea titlului poezioarelor prin adaptarea la normele valabile pentru cei mici. Dincolo de faptul că o bună parte din poeziile pentru cei mici sunt intitulate prin diminutive, ele mai exprimă singularitate, solitudine: *Albinuța*, *Ursulețul*, *Oul*, *Mama*, *Trenul*, *Rândunica* etc. Suntem de părere că autorul își dorește să-l familiarizeze pe micul cititor cu ființa personajelor, să le pătrundă felul de a fi și să se transpună în rolul/jocul lor.

4. Poezii pentru fete (*Rochiile Dorinei*) și pentru băieți (*Gol!*). Fiind un cunoscător bun al psihologiei copiilor, poetul va căuta poeziile convingătoare pentru fete și băieți. În *Abecedar: Toboșarii*, *Cerceii*, *Micii croitori* etc. În *Albinuța* apar poezii despre membrii familiei: *Mama*, *Tata*, *Sora*, *Fratele*, *Bunicul*, *Bunica*. E de remarcat că și numele copiilor sunt exprimate prin dezmierdări familiare: *Fănel*, *Tudorel*, *Călinel*, *Jenica*, *Jenel*, *Ștefănel*, *Grigoraș*, *Zinuca*, *Lucica*, *Mărioara* etc. Aici am adăuga poeziile despre figurile geometrice și despre obiectele din mediul de viață al copilului.

5. Aranjarea în pagină a literelor, imaginilor și a textului. Litera care urmează a fi studiată trebuie să se evidențieze în pagină, de regulă prin caractere îngroșate, culoare roșie, să fie amplasată în partea de sus (colț) a paginii. Imaginile vor fi situate pe centru sau dreapta, iar textul – fără fundal –, pe stânga sau mijloc. De asemenea, sunt realizate analogii dintre literă și diverse animale, obiecte, fenomene ale naturii ș.a., efectuându-se în acest mod transferul de sens. În *Albinuța*: „O” – ou, ochi, omul de zăpadă, olar, ochelari, *Cântecul ochilor*. Includerea textului se produce etapizat, de la simplu (silabisit) la compus (enunțuri dezvoltate, texte). Trebuie remarcat efectul de colaj narativ al imaginilor, corespondența dintre imagine-imagine, imagine-text.

6. Jocul poetic – un exercițiu al imitației sau *jocul simbolic*. Jocul (poetic) simbolic este „apogeul jocului infantil” (Piaget, 2005, p. 27), actul care transformă realul printr-o asimilare, mai mult sau mai puțin pură, și o adaptare a acestora la trebuințele eului (*ibidem*, p. 27). *Albinuța* îi oferă copilului un spectru larg de experiențe ludice, aventuri captivante într-un spațiu expansiv, natural, jovial, senin. Cititorul mic își satisface nevoia de joc și de joacă prin schimbul continuu de roluri și prin (re)trăirea situațiilor narative desprinse din textele și benzile de imagini. Imitația devine un act de cunoaștere, de asimilare a trăsăturilor caracteristice mediului înconjurător. Este un joc de *a învăța să înveți*.

Abecedarele lui Grigore Vieru nu doar instruiesc, ci și recrează. Ele dezarmează ochiul maturului de povara rutinei zilnice și-l ajută să-și educe temeinic copilul preșcolar. Paginile oferă conținut multimodal (text, melodie și imagine) pilduitor, care educă nu doar valori etice, comportamentale, dar și deprinderi de viață. *Albinuța* lui Grigore Vieru este, după cum spune poetul însuși, „o carte curată ca

lacrima, este o carte sinceră; am scris pe înțelesul copiilor, am scris cu dragoste și căldură” (Romanciuc et., 2010, p. 57).

Demonstrându-și actualitatea, impactul formator și valoarea educativă, reeditată în milioane de exemplare, *Albinuța* demonstrează o excepțională putere a cuvântului. Fără îndoială, este o carte de căpătâi pentru cei mici, o carte despre tot și despre toate, o carte de citire și cugetare, o reflectare a identității noastre culturale. Din dorința imensă de a apropia cititorul de carte și de a-i propovădui adevăratele valori strămoșești, *Albinuța* este o veritabilă *Odisee* a copiilor basarabeni, menită să-i reîntoarcă la Itaca frumosului și adevărului propriei lor identități (Matei, 2008, p. 609).

Referințe bibliografice:

1. *Bucurii pentru copii (versuri de poeți contemporani din Basarabia)*/ Vasile Romanciuc; pref.: acad. Mihai Cimpoi; postf. Diana Vrabie. Târgoviște: Bibliotheca, 2010. 228 p.
2. CIMPOI, Mihai. *Grigore Vieru, Poetul arhetipurilor*. Iași: Princeps Multimedia, 2021. 225 p.
3. CRAVCENCO, Vladimir. Edițiile ilustrate ale lui Grigore Vieru. În: *Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei și studiul artelor*, Ed. 6, 22-23 mai 2014, Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, 2014, Ediția a 6-a. p. 96.
4. HADÂRCĂ, Ion. *Axul postumității testamentare sau demers pentru un mare premiu către opera unui mare poet*. În: *Omul duminicii. Cuvinte înlăcrimate, cuvinte de neuitare pentru poetul Grigore Vieru*. Chișinău: Prut Internațional, 2014. p. 319-324.
5. MATEI, Valeriu. Fericirea și nefericirea poetului. În: *Grigore Vieru. Taina care mă apără*. Iași: Princeps Edit, 2008. p. 608-610.
6. Muzeul Național al Literaturii Române, colecția *Manuscrise*, nr. de inventar 48.
7. Muzeul Național al Literaturii Române, colecția *Manuscrise*, nr. de inventar 1231.
8. Muzeul Național al Literaturii Române, colecția *Manuscrise*, nr. de inventar 5398.
9. Muzeul Național al Literaturii Române, colecția *Manuscrise*, nr. de inventar 9313.
10. Muzeul Național al Literaturii Române, colecția *Manuscrise*, nr. de inventar 618.
11. PIAGET, Jean, INHELDER, Bärbel. *Psihologia copilului*. Trad. din fr. de Liviu Papuc. Chișinău: Cartier, 2005. 160 p.
12. STRĂMBEANU, Andrei. Poetul ca trandafirul. În: *Grigore Vieru. Taina care mă apără*. Iași: Princeps Edit, 2008. p. 580-590.
13. SUVEICĂ, Raisa. Profunzime și muzicalitate. În: *Grigore Vieru. Trei iezi*. Chișinău: Lumina, 1970. 62 p.

Notă: Acest articol a fost realizat printr-un grant al Ministerului Cercetării, Inovației și Digitalizării, CNCS – UEFISCDI, număr proiect PN-IV-P8-8.3-ROMD-2023-0178, în cadrul PNCDI-IV.

STRATEGII DE DECOLONIZARE A DISCURSULUI POETIC. METAMODERNISMUL ROMÂN BASARABEAN

Cristina DICUSAR

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6480-994X>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. *Ca urmare a căderii URSS-ului, literatura română basarabeană a fost pusă în situația de a-și schimba discursul, recuperând teorii, abordări și poetici. Decolonizarea discursului poetic basarabean s-a produs (și se produce) în mai multe etape. Sursele acestei decolonizări sunt, pe de o parte, interne, ca dorință de a transforma un limbaj poetic aflat în stagnare, și, pe de altă parte, externe, o dorință naturală de racordare la abordările poetice din Occident. Etapa care ne interesează în mod deosebit este cea a poeziei douămiiiste și postdouămiiiste, întrucât perioada se caracterizează prin mai multe tipuri de discursuri poetice, care au fost propuse în același timp de diferiți poeți și grupări literare. În acest articol voi explora felul în care acești autori au adoptat un nou mod de a fi în literatură (și, mai cu seamă, în poezie) și felul în care a avut loc importul acestui nou discurs liric în literatura română scrisă în Republica Moldova. În comunicarea noastră vom încerca să argumentăm felul în care poezia metamodernistă douămiiistă și postdouămiiistă a funcționat ca unul dintre instrumentele de decolonizare a discursului poetic basarabean.*

Cuvinte-cheie: *postcomunism, noua sinceritate, postmodernism, metamodernism, decolonizare.*

Strategies for decolonizing the poetic discour Romanian-bassarabian metamodernism

Abstract. *As a result of the fall of the USSR, Bessarabian literature written in Romanian language was put in a position to change its discourse, and to recover theories, approaches and poetics. The decolonization of the Bessarabian poetic discourse occurred (and is occurring) in several stages. The sources of this decolonization are, on the one hand, internal, as a desire to transform the stagnant state of poetic language, and, on the other hand, external, a natural desire to connect with poetic approaches from the West. The stage that particularly interests us is that of 2000s and post-2000s poetry, because this period is characterised by several types of poetic discourses, which were proposed at the same time by different poets and literary groups. In this article I will explore the way in which these authors adopted a new way of being in literature (and, particularly, in poetry) and the way in which the import of this new lyrical discourse took place in the Romanian literature written in the Republic of Moldova. We will try to argue the way in which metamodernist 2000s and post-2000s poetry functioned as one of the instruments of decolonization of the Bessarabian poetic discourse.*

Keywords: *postcommunism, new sincerity, postmodernism, metamodernism, decolonization.*

În eseu *How writing is written*, scriitoarea Gertrude Stein afirmă că exprimarea și înțelegerea contemporaneității este esențială pentru literatură. Fiecare scriitor este contemporan cu ceilalți artiști, iar sarcina lui este să exprime această contemporaneitate și să se elibereze de formele de expresie depășite. Stein face o distincție între *a trăi în prezent* și *a te exprima artistic într-un mod contemporan*. Deși trăirea contemporaneității este un lucru natural pentru fiecare dintre noi, exprimarea ei artistică este dificilă, deoarece noile forme de expresie sunt adesea întâmpinate cu neînțelegere sau respingere, fiind influențate de vechile obișnuințe estetice. Așadar, o operă de artă care reflectă contemporaneitatea este adesea percepută negativ, deoarece aceasta se află în dezacord cu tradițiile anterioare (Stein, 1974, p. 151).

În perioada ultimilor 50 de ani, observăm două tendințe artistice care se află în dezacord cu tradiția. În primul rând este vorba despre postmodernism, al cărui mod de a fi presupune ironie, cinism, dorința de a șoca și a răsturna felul în care percepem tradiționalul în sine; iar în al doilea rând, este vorba despre metamodernism, o „structură afectivă” (Vermeulen, 2015) teoretizată în ultimii 15 ani, care se situează în opoziție cu cinismul postmodernist, încercând să-l depășească. Metamodernismul nu are o definiție clară, ci doar adună sub cupola sa mai multe caracteristici și atitudini, care se află într-o relație de vecinătate unele cu altele. Câteva dintre aceste caracteristici sunt: evitarea cinismului, sinceritatea, neoromantismul, primatul trăirii asupra teoriei, interesul față de fenomene inexplicabile, transcendente, mișcarea oscilatorie dintre modernism și postmodernism, dintre ironie și entuziasm ș. a.

Într-un articol despre metamodernismul poetic românesc, cercetătorul Alex Ciorogar, face o observație esențială: „din anii '80 încoace,” – scrie acesta – „numai încercările ce pot fi încadrate sub cupola metamodernismului modifică – în mod fundamental – aspectele liricii contemporane” (Ciorogar, 2017, p. 10). În comunicarea de față, m-a interesat să urmăresc felul în care metamodernismul a fost adoptat de câțiva dintre poeții basarabeni douămiiști și postdouămiiști, propunând ipoteza că poezia care urmează acestui model afectiv a avut/are ca sursă o încercare de decolonizare a discursului literar. Nu vom aborda decât poeziile a trei autori: Dumitru Crudu, Hose Pablo și Alex Cosmescu, care au stat la baza expresiei metamoderniste basarabene, concentrându-ne doar să descriem caracteristicile direcțiilor metamoderniste propuse de ei.

Optzecismul și postmodernismul basarabean. Atunci când vorbim despre poezia basarabeană și despre decolonizarea discursului literar ne putem referi la două perioade-cheie: perioada optzecist-textualistă, pe de-o parte, și cea douămiiștă și postdouămiiștă, pe de altă parte. Textualismul basarabean a fost inovativ și necesar din punctul de vedere al accentului pus pe limbaj (după o perioadă extinsă de stagnare a limbajului poetic). Autorii optzeciști basarabeni, dar și cei care i-au urmat, au încercat însă să se distanțeze instinctiv de o abordare pur postmodernă, incluzând metanarațiuni în discursul lor poetic, iar depășirea cinismului postmodern și căutarea unui nou tip de abordare literară a fost una dintre strategiile prin care s-a început, în forță, procesul de decolonizare a discursului literar. Poeții basarabeni ai anilor '80-'90 au fost interesați în mod

deosebit de limbaj. Autorii care s-au format în perioada ultimelor decade de existență a URSS-ului, Emilian Galaicu-Păun, Ghenadie Nicu, Nicolae Leahu, Vasile Gârneț ș. a., și-au dezvoltat tehnici poetice sofisticate, un vocabular rafinat și au cultivat o poezie autoironică și ludică. Sunt câteva modele discursive pe care și le apropie aceștia, două dintre ele fiind, pe de o parte, modelul postmodernist (prin atitudinea ironică și neîncrederea în realitatea de dinafara limbajului – autorii își pun încrederea în scriitură, în text, iar biografia lor devine bibliografie), iar pe de altă parte, modelul parnasian și/sau barbian, ei optând pentru o poezie parțial ermetică, unde „eul poetic este retras definitiv ca modul posibil al discursului, fiind substituit de o instanță textuală suverană ce dictează acele permutări sintactice și prozodice, incluse în legile interne ale textualizării.” (Mincu, 1981, p. 30-31).

Obișnuița pe care o avem este, pe bună dreptate, să vedem arta sovietică și postmodernismul ca pe niște curente literare aflate în opoziție. Cu toate acestea, Mikhail Epstein, în cartea sa *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, face o paralelă între antimodernismul sovietic și postmodernismul occidental, identificând mai multe similarități dintre acestea. Comparativ cu postmodernismul, așa-zisei poezii antimoderne i-a lipsit esențialul: libertatea expresiei, însă, argumentează Epstein, antimodernismul a fost doar prima etapă în tranziția de la modernism la postmodernism în URSS. Rapiditatea cu care s-a ajuns, în literatura română basarabeană, la o literatură postmodernistă, la o poezie a limbajului, la textualism, se poate explica, credem noi, inclusiv prin așa-zisa literatură realist-socialistă, care, până la urmă, a impus o mentalitate anticomunistă, care nu poate funcționa fără (auto)ironie și care este suspicioasă față de orice autoritate.

Metamodernism. Caracteristici și context. Sursele metamodernismului basarabean sunt diverse. În ultimele decade ale existenței URSS-ului, apare un discurs poetic nou, în dezacord total cu tradiția anterioară postmodernă. Unul dintre reprezentanții inițiali și cei mai vizibili ai acestuia este Viktor Țoi, solistul formației *КИНО*, devenit faimos în fostele state sovietice. Caracteristicile principale ale acestui tip de discurs liric propus de Țoi sunt directetea, simplitatea limbajului, sinceritatea, reducerea versurilor la esențial și lipsa oricărui artificiu. Însă lucrul central care a atras atenția spre un astfel de discurs a fost garantul autenticității pe care această nouă sinceritate și directete o legitimează și promovează. Promisiunea și garantul autenticității în artă, într-o lume postmodernă, care nu are încredere în „marile narațiuni” (Dumnezeu, adevăr, moralitate, identitate etc.), este un gest de frondă. Atât în estetica socialistă, cât și în cea postmodernistă, autenticitatea a fost exclusă ca posibilitate. La Țoi, creația nu este redusă la confesiunea unor date biografice, nici la etalarea unei bibliografii, ci la însăși ființa adevărată, sinceră și vie, care vorbește/cântă/scrie în felul în care, propriu-zis, trăiește. Totodată, în aceeași perioadă, în Statele Unite, ca reacție contra cinismului trupelor de punk rock și new wave, apar trupe de rock alternativ care sunt descrise ca aparținând unei noi tendințe: *New Sincerity/ Noua Sinceritate* (începând cu trupe ca the Reivers/Zeitgeist, True Believers și continuând cu trupe ca Nirvana și Morrissey/The Smiths, apoi Sufjan Stevens, Devendra Banhart ș. a.). Începând, așadar, de la cultura populară, de la muzică și film, *noua sinceritate* a pătruns în alte domenii,

extinzându-și influența (în domeniul filmului, în fosta URSS, acest discurs poate fi observat în filmele lui Andrei Tarkovski, iar în Occident, filme de acest tip au fost produse de regizori cum ar fi Lars Von Trier, Richard Linklater, Jim Jarmusch ș. a.). O figură centrală pentru teoretizarea acestui tip de artă este scriitorul american David Foster Wallace, care a fost, mai târziu, asociat modului artistic sus-amintit. În eseuul său *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, Wallace prezice un nou tip de rebeliune împotriva normelor și critică ironia autoreferențială, lipsa de conexiune umană autentică, excesul de ironie gratuită, de prețiozitate intelectuală și de frică în interacțiunile dintre oameni pe care o promovează televiziunea și cultura populară postmodernă. Această frică alimentează autoironia, consideră Wallace: oamenii se simt obligați, înainte să spună ceva într-un mod sincer, să demonstreze că s-au gândit deja la toate modurile în care pot fi criticați. Acest fel de a gândi interacțiunile sociale, crede Wallace, face ca orice conexiune autentică cu celălalt să fie problematică. În *Infinite Jest*, acesta propune un nou mod de existență în lume, un mod postironic, marcat de o revenire la etica și estetica autenticității.

Noua sinceritate este parte dintr-o tendință artistică vastă sau, cum încearcă să o definească autorii Timotheus Vermeulen & Robin van den Akker (2015), o structură afectivă, numită metamodernism, care are o multitudine de alte nume care-i pot fi atribuite în diferitele ei manifestări: *New Weird Generation*, noul romantism, neobiedermeier, noua metafizică, hiperrealism, neoalexandrinism, postironie ș. a. La momentul actual, există peste 15.000 de studii și articole științifice care abordează tema metamodernismului și încearcă să definească acest concept. Întoarcerea la o sensibilitate romantică devine o tendință din ce în ce mai prezentă în gesturile artistice și cotidiene, iar această sensibilitate marchează și o trecere la un alt tip de limbaj, în care nu mai primează bibliograficul, ci trăirea de orice tip (cotidiană, religioasă, discursivă, socială etc.).

În cultura populară douămiistă basarabeană, au existat două figuri centrale, care au inițiat transferul la un alt tip de discurs poetic. Pe de o parte, fenomenul Planeta Moldova, în spatele căruia se află poetul Mitoș Micleușanu, a încercat să propună un model liric conceptual, ironic, prezent și la alți poeți din aceeași generație: Pavel Păduraru, Alexandru Vakulovski, Mihail Vakulovski, Nicoleta Esinencu ș.a. Acest model mizează în mod cert pe ironie și pasișă. Pe de altă parte, în undergroundul chișinăuian, Vadim Ivanov vine cu un discurs postironic, unde afectul ia locul cinismului, fără a-l efașa.

În literatura română, au existat două surse literare care au influențat dezvoltarea unor viziuni metamoderniste: fracturismul lui Marius Ianuș și Dumitru Crudu și utilitarismul lui Adrian Urmanov, ambele ajungând să influențeze viziunile locale asupra poeziei și să pună accent pe trăire.

Metamodernismul basarabean. Câțiva reprezentanți. Volumele de poezie ale lui Dumitru Crudu nu pot fi atribuite nici poeziei conceptuale, nici, într-un total, tendinței confesive, nici postmodernismului sau textualismului. El propune o poezie metamodernistă, a întoarcerii la redarea senzațiilor și reacțiilor individuale în continuarea tradiției Grupului de Acțiune Banat, a nouăzecismului unor autori ca Iustin Panța, Ioan Es Pop, Cristian Popescu ș. a., dar și o poezie

a unei naivități asumate, informate. Cariera poetică a lui Dumitru Crudu începe cu poemul *Motanul Petrache*, care își joacă stângăciile și le ironizează, șocând prin stilul ludic, crud și copilăros. Miza nu este însă ironia, ci depășirea ei, iar tocmai acest lucru face ca poemul să marcheze în mod abrupt trecerea la o abordare metamodernistă: „Simt liniile cum alunecă încet/ pe sticla geamului înghețată, până departe./ Desigur, sunt liniile vieții unui poet,/ Dar conturându-se apare motanul Petrache. // Pe stradă observ/ Cum oamenii se îndepărtează de copaci/ Până se fac nervi/ Dar tu încă taci?! // Hai spune motane Petrache ceva/ Ce ți a rămas de la bunica Anica/ Nu te lua în unghii/ Moartea-i un fleac ca și capica. // Iar dacă n-o ai/ Și pentru ea începi să te rogi/ Spune-mi în schimb ce-o să-mi dai,/ Ce-o să-mi torci? (...)” (Crudu, 2014, p. 7). Atitudinea din spatele acestui poem, atitudine care va marca poetica lui Dumitru Crudu, este conștiința faptului că arta pe care o creează „poate părea o prostie, poate fi chiar stupidă, sau că s-ar putea să fi fost făcută înainte, dar asta nu înseamnă că această artă nu este serioasă” (Vermeulen, 2010, p. 7) – el combină ironia și seriozitatea, detașarea și entuziasmul într-un discurs poetic care este rupt între aceste două atitudini. Artiom Oleacu este un poet postdouămiist care merge în aceeași direcție poetică a naivității asumate și a fracturării mesajului.

O altă direcție metamodernistă este propusă de grupul Humanzone, al căror reprezentanți principali sunt: Hose Pablo, Alexandru Cosmescu, Andrei Gamart și Victor Tzvetov. Aceștia vin atât din tradiția instaurată de utilitarism (Adrian Urmanov), cât și din cea fracturistă și douămiistă, propunând o poezie care să restabilească mecanismul de comunicare autor-text-cititor, mecanism pe care A. Urmanov (în manifestul utilitarist) îl consideră viciat de o atitudine dezinteresată a creatorului. Există, așadar, similitudini dintre eseul lui David Foster Wallace menționat mai sus și manifestul utilitarist, care pledează pentru o „reinteresare a receptorului în participarea la actul poetic și re/sensibilizarea sa în fața stimulilor specifici acestui tip de mesaj prin coborârea la un nivel comun de receptare, prin re/formularea în termeni contemporani a temelor/modalităților poetice/instrumentelor de sensibilizare universal acceptate drept poetice. Fără a mai provoca șocuri de receptare și fără a mai miza pe faliiile fertile de receptare, capabile să (re)împropăteze exprimarea poetică, poemul utilitar nu mai trezește cititorului sentimentul de înstrăinare, textul poetic curge ca oricare alt text, atrage precum textul promoțional, gratuitatea, jocul, tehnica, structura, imaginea – toate sunt simple mijloace de punere în funcțiune a unui mecanism: transmiterea mesajului.” (Urmanov, 2005, p. 350)

De la primul volum publicat, Hose Pablo (pseudonimul lui Victor Neaga) propune o poezie a *hype*-ului. Fără a defini cuvântul *hype*, autorul îl plasează în vecinătatea noțiunilor de: autenticitate, sinceritate, inspirație, credință, limită, frumusețe estetică și etică, libertate, drive, consistență, entuziasm (Pablo, 2019, p. 79). Dincolo de pseudonimul său comic-deconcertant, Hose Pablo nu intenționează să șocheze. Cu un discurs poetic marginal, sincer, asumat-basarabean prin limbaj, acesta scrie poeme în care biografia este topită în redarea trăirii directe, nemediate și imediate: „Mă întreb când o să vină ziua ceea în care voi ceda,/ în care mi se va prăbuși acoperișul minții și o voi lua cu totul razna, exact ca unii câini care au mâncat din grămezile de terci otrăvit/ și care au crezut că s-au săturat și le e bine, doar până când otrava ajunge în sânge, în ficat, la creier (durează o clipă)/ și unica

soluție pe/ care o ia creierul lor e să alerge brusc și frenetic într-o direcție incertă (spre un loc safe inexistent)/ lovindu-se de tot felul de obstacole, de picioarele trecătorilor, de bumperele mașinilor parcate, de garduri, emițând sunete surde la impact – tâcccc./ Atunci, în ziua ceea, mă voi urca pe bicicletă, posedat de dracul, spinning full gas, neștiind ce-i cu mine și încotro mă îndrept/ și lovindu-mă brutal de stâlpi sau plăcuțe de circulație,/ de tablele ruginite/ mă voi ridica, nesimțind fractura la umăr și nici sângerarea de la cot voi privi cadrul metalic, furca de carbon, roțile/ și dacă totul va fi bine (dar va fi) mă voi urca din nou pe bicicletă spinning full gas în demență, într-o direcție incertă,/ spre un loc safe inexistent.” (*Bumper*) (Pablo, 2019, p. 70). Pe aceeași direcție a captării fragilității trăirii merge și poezia lui Andrei Gamarț, dar și, ulterior, poezia lui Victor Țvetov.

Alexandru Cosmescu face o poezie oscilatorie: între vulnerabilitate („eu nu știu/ eu nu am putere” (Cosmescu, 2017, p. 40)) și violență („îți înfigi degetele în ochii celui alt, îi rupi buzele, obraji”) (Cosmescu, 2017, p. 30)), între singurătate și dialog („în cărțile care-mi plac sunt/ împreună cu tine/ în tăcerile care-mi plac sunt/ împreună cu tine” (Cosmescu, 2017, p. 10)), între liniște („tu ai toată/ liniștea de care am nevoie” (Cosmescu, 2017, p. 8)) și zgomot („mă duc în locuri în care oamenii fac zgomot și/ zgomotele lor se suprapun.” (Cosmescu, 2017, p. 7)) ș.a.m.d. Ontologia lui *între* (metataxis), această mișcare oscilatorie este caracteristică metamodernismului: „Indeed, by oscillating to and from or back and forth, the metamodern negotiates between the modern and the postmodern. One should be careful not to think of this oscillation as a balance however; rather, it is a pendulum swinging between 2, 3, 5, 10, innumerable poles.” (Vermeulen, 2010, p. 6)/ („Într-adevăr, oscilând înainte și înapoi, metamodernismul negociază între modern și postmodern. Ar trebui să fim atenți să nu considerăm această oscilație ca stare de echilibru; mai degrabă este un pendul oscilant între 2, 3, 5, 10, nenumărați poli.” (*trad. n.*)).

Alți autori care au optat pentru o direcție metamodernistă sunt: Ecaterina Bargan, Paula Erizanu, Lena Chilari, Anatol Grosu ș.a. Alte poetici, cum ar fi cea confesivă, au câștigat tot mai mult teren în ultimul deceniu, fiind discursul de bază în arealul basarabean, cu autori ca Veronica Ștefăneț, Maria Ivanov, Tatiana Grosu, Oxana Gherman, Sașa Zare ș. a.

Decolonizarea discursului poetic prin adoptarea acestei „structuri afective” metamoderniste pare a fi răspunsul firesc pe care l-au avut câțiva artiști din fosta URSS, fiind atât o mișcare de revenire la firesc, cât și o formă de racordare firească la fenomenele culturale occidentale. Metamodernismul basarabean, prin poeți precum Dumitru Crudu, Hose Pablo, Alexandru Cosmescu ș. a., aduce în prim-plan un discurs liric nou, orientat către redescoperirea trăirii autentice.

Referințe bibliografice:

1. CIOROGAR, Alex. Metamodernismul poetic românesc. În: *Revista Euphorion*. 2017, nr. 4, p. 10-12.
2. COSMESCU, Alexandru. *Un spațiu blând, care mă primește cum m-ar îmbrățișa*, ed. a II-a, Chișinău: Editura Cartier, 2017.

3. CRUDU, Dumitru. *Falsul Dimitrie*, Chișinău: Editura Cartier, 2014.
4. MINCU, Marin. *Ion Barbu: Eseu despre textualizarea poetică*. București: Editura Cartea Românească, 1981.
5. Pablo, Hose. *Hype*, Pitești: Editura Paralela 45, 2019.
6. STEIN, Gertrude. *How Writing is Written*. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1974.
7. Urmanov, Adrian. *Literatură de consum*. București: Editura Vinea, 2005.
8. VERMEULEN, T., van den Akker, R. Misunderstandings and clarifications. June 3, 2015 [online]. Disponibil: <https://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/> [citat: 01.09.2024]
9. VERMEULEN, T., van den Akker, R. Notes on metamodernism. În: *Journal of Aesthetics & Culture*, 2010, nr. 2 (1).

Notă: Acest articol a fost realizat printr-un grant al Ministerului Cercetării, Inovației și Digitalizării, CNCS – UEFISCDI, număr proiect PN-IV-P8-8.3-ROMD-2023-0178, în cadrul PNCDI-IV.

SECȚIUNEA I

G. CĂLINESCU: (IN)ACTUALITATEA MODELULUI CULTURAL

CZU:821.135.1.09
<https://doi.org/10.52505/filomod.2024.18.09>

G. CĂLINESCU, TEORETICIAN AL BIOGRAFIEI: STRATEGII DE NEGOCIERE ȘI SELECȚIE

Șerban AXINTE

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-6241-5839>
Institutul de Filologie Română „Alexandru Philippide”,
Academia Română – Filiala Iași

Rezumat. *Lucrarea de față reprezintă reconstituirea concepției lui G. Călinescu despre genul biografic în general și despre genului biografiei – ca narațiune discursivă –, în special. Sunt examinate etapele acestei concepții despre genul biografic prin raportare la gândirea estetică a lui Călinescu în general, așa cum apare ea reflectată în lucrările lui de referință, printre care, „Principii de estetică”. Totodată, sunt luate în discuție și modelele lui Călinescu, de la care acesta la preluat critic anumite idei, de multe ori antinomice. Sainte-Beuve, Gustave Lanson și Hippolyte Taine și Benedetto Croce sunt câțiva dintre cei care au modelat concepția autorului român despre reprezentarea autorului ca ființă umană, cu determinări conjuncturale, istorice și sociale. Pornind de la observația lui Andrei Terian, referitoare la existența unor paradoxuri în interiorul sistemului critic călinescian, lucrarea de față încearcă să demonstreze că prin practica scrisului de biografii, autorul a reușit să compatibilizeze, prin unele strategii de negociere și selecție, două ideologii diametral opuse: determinismul, Sainte-Beuve – Hippolyte Taine, și idealismul, reprezentat de Benedetto Croce. Explorarea contradicțiilor, a antinomiilor deschid, în multe situații, noi orizonturi ale cunoașterii.*

Cuvinte-cheie: *G. Călinescu, memorie, biografie, arta biografiei, sistem critic, gândirea antinomică.*

G. Călinescu, theoretician of biography: negotiation and selection strategies

Abstract. *The present paper aims to reconstruct G. Călinescu's conception of the biographical genre in general and of biography – as a discursive narrative, in particular. The stage of this conception of the biographical genre are examined in relation to Călinescu's aesthetic thinking in general, as reflected in his reference works, including "Principles of Aesthetics". Additionally, Călinescu's models, from whom he adopted certain often antinomic ideas are also discussed. Sainte-Beuve, Gustave Lanson, Hippolyte Taine and Benedetto Croce are some of the figures who shaped the Romanian author's conception of representing the author as a human being with circumstantial, historical*

and social determinants. Starting from Andrei Terian's observation regarding the existence of paradoxes within Călinescu's critical system, this paper attempts to demonstrate that through the practice of biography writing, the author managed to reconcile, through negotiation and selection strategies, two diametrically opposed ideologies: determinism, Sainte-Beuve – Hippolyte Taine, and idealism, represented by Benedetto Croce. The exploration of contradictions and antinomies often opens new horizons of knowledge.

Keywords: G. Călinescu, memory, biography, the art of biography, critical system, antinomic thinking.

Creația, expresie a umanului. G. Călinescu a manifestat în cariera sa o preocupare constantă pentru teoria literaturii. Studii precum *Clasicism, romantism, baroc* sau *Principii de estetică*, sunt dovezi incontestabile ale acestei preocupări. În multe dintre articolele sale, el teoretizează acele aspecte ce țin de creația literară, de diferitele relații ce se stabilesc implicit între instanțele ce constituie împreună mecanismul interior de funcționare a operelor. Lui Călinescu i s-au adus și i se pot aduce în continuare critici și amendamente cu referire la originalitatea teoriilor sale, cu toate că acestea trebuie înțelese contextual, nu neapărat prin raportare la ideea de inovație sau de noutate absolută a perspectivelor propuse. Demersurile sale au avut și o funcție pronunțat paideică în contextul literaturii române și, mai ales, a receptării acesteia.

Ca teoretician al memoriei, autorul *Principiilor de estetică* și-a întemeiat opiniile în baza unor deziderate formulate mai întâi de Sainte-Beuve, Gustave Lanson și Hippolyte Taine și Benedetto Croce, cu unele nuanțe diferențiatore față de fiecare dintre modelele amintite.

În articolul *Între portret și anecdotă* din 1930, Călinescu ia în discuție problema „elementului omenesc” ca parte integrantă a profilului spiritual al scriitorului. Criticul face trimitere la teoriile conform cărora creația nu este altceva decât emanația unui spirit concret, iar o „zugrăvire a omului” ar fi o erezie și o ignorare a transcendenței artei. Nefiind însă un adept al „științei literaturii”, se arată interesat de creație ca expresie a umanului: „izolarea operei de om nu e dovadă de înaltă înțelegere. Desigur, nimeni nu va îndrăzni să măsoare cu metrul moral gândirea artistică. Dar fiindcă singurul aspect interesant al universului este pentru noi umanitatea și fiindcă arta este tocmai expresia umanității, ce izvor mai bogat, când nu abuzezi de umanizare, decât să descoperi pe om?” (Călinescu, 2006, p. 531). Autorul crede că arta potențează acea curiozitate de a discerne între omul impersonal și cel istoric. Consideră că pentru criticul și istoricul literar este dificilă determinarea libertăților și a limitelor în alegerea „materialului portretistic”. Cel care urma să publice peste doi ani *Viața lui M. Eminescu* problematiza în jurul ideii de monografie a artistului, cea care „fără perspective omenești este ca o stea de mare în borcan sau ca pasarea paradisului în colivie. Lipsită de mări și furtuni, de păduratică adâncime a vieții” (*loc. cit.*). Autorul consideră că cea mai lipsită de risc investigație este cea a operei, dar utilizată ca „document omenesc”. Criticul are nevoie de finețe și intuiție pentru a-și da seama ce fragment din operă intră în rezonanță cu viața, cu personalitatea creatorului. O altă metodă detectată de critic este *anecdota* ca sursă a informației. Aceasta ar fi capabilă să rezume prin ea însăși firea cuiva sau, cel puțin, ar putea crea această impresie.

Fără respectiva capacitate, anecdota nu ar fi decât un simplu „accident amuzant fără utilitate imediată”. Dar metoda enunțată are mai multe neajunsuri. Este un instrument portretistic inferior, fără putere de sinteză prea mare, necaracterizând un om, ci o împrejurare. G. Călinescu identifică și un neajuns de ordin moral, anecdota funcționând ca o delatare: „Simțul nostru moral se simte atins să se vadă surprins în actele mărunte ale vieții, în ceea ce poate constitui pentru noi înșine motiv de regret și rușinare. Noi dorim să fim caracterizați în identitatea noastră, în zbuluciumul intern. Indiscreția acestui gen atrage asupra criticului oarecare discredit și, în ordinea vieții, mai multă prudență și chiar prefăcătorie din partea subiectului” (Călinescu, 2006, p. 532). Se propune „intuirea adâncimii omului” și plasarea acestuia într-un cadru ideal. Astfel, portretul ar fi o creație artistică, portretistul asumându-și libertatea de a crea unele contexte fictive pentru a scoate în evidență verosimilitatea, funcționalitatea internă probabilă: „Portretistul și memorialistul trebuie să fie artiști. Fără puterea de a recrea în pură ficțiune, deși bizuit pe autenticitatea sufletului înfățișat, întreprinzătorul acestui gen riscă să piardă odată cu reputația literară și stima contemporanilor săi. Fiindcă numai arta poate fi iertarea cui nu are tăria să-și aștepte moartea pentru a arunca în public judecata sa lăuntrică a lumii în care a trăit” (Călinescu, 2006, p. 533).

Reconstrucția parcursului organic. Criticul revine asupra portretului într-un articol din 1960, atrăgând atenția asupra unor utilizări greșite ale acestui termen-concept. În pictură, termenul definește surprinderea unei personalități în mod static, în două dimensiuni, esențialul fiind redat printr-un moment. În cazul portretisticii istorice, trăsăturile morale ale eroului se adună, în ciuda discontinuității, într-un desen a cărui claritate apare tocmai la sfârșit. „Un istoric care izbutește o astfel de definiție se înscrie cu opera lui literaturii, întrucât aduce o contribuție la cunoașterea omului în general” (Călinescu, 2010, p. 321). Valențele creatoare sunt de ordin intelectual, deoarece experiența se traduce printr-o idee. Ideile stârnesc procese de idei. În cazul literaturii, portretul funcționează ca definiție anticipată. Prin profilul fizic și moral se transmit unele idei despre desfășurarea narativă ulterioară. În încercarea sa de a clarifica termenul, G. Călinescu adâncește problematica portretisticii ca fundament al arhitectonicii literare. Un romancier, susține criticul, ia ca punct de plecare portretul și „îl verifică, punând personajul în felurite situații, provocându-l experimental la acțiuni care să confirme definiția. Un autor epic, lucrând cu a treia dimensiune, inventând cu alte cuvinte evenimente, chiar folosind în mod fatal portretul, nu e portretist ci un creator de personaje, acestea din urmă fiind rezultanta definițiilor și a proiectării lor în timp” (Călinescu, 2010, p. 223).

Asupra conceptului de *biografie*, G. Călinescu reflectează într-un articol din 1958, intitulat chiar *Despre biografie*. Autorul ia în discuție problematica documentelor ce pot sta la baza unei restituiri biografice. Face distincție între cele cu adevărat relevante și cele ce au un statut ornamental, irelevant pentru profilul moral al personalității în cauză. Criticul crede că, în unele situații, lipsa unui document poate fi substituită printr-un alt fel de document de natură creatoare, interpretativă: „Când nu mai găsesc o hârtie, mă duc la locul de naștere, să zicem, al scriitorului, îl descriu ca într-un roman și iată document nou, la care arhivistul nu se gândea. Totuși, îmi exprim adesea scepticismul asupra arhivisticii excesive, ocolind voluntar unele mărunțișuri, și prietenii mei se miră de această contradicție paradoxală”

(Călinescu, 2010, p. 18). Dar teoreticianul „creator” nu crede în existența vreunei contradicții referitoare la această practică, deoarece el înțelege prin biografia unui scriitor viața acestuia în sens înalt, succesiunea unor momente înalte din punct de vedere spiritual, capabile să explice opera. Biografia ar fi o operă realistă precum romanul, de generalizare concretă, nu de notație naturalistă, clasificările nefiind caracterologice, ci estetice. Interesează în primul rând procesul oglindirii vieții printr-o existență de creator. Se obligă astfel să creadă că secvențele biografice – redată în succesiunea lor firească – conturează cronologia operei. Biograful trebuie să distingă între documentele revelatoare, utile reconstrucției unui parcurs organic, și cele care au o importanță redusă, tangențială, superficială. Criticul se referă și la corespondență. Aceasta poate fi utilă atunci când prin ea se ajunge la o anumită claritate caracterologică. Omul, odată cu ieșirea sa din scenă, face loc vieții sale, biografiei în sens înalt. Mărturiile contemporanilor despre această viață sunt utile dacă martorii funcționează aidoma unor prisme semnificative: „O biografie e în fond o lucrare mitologică și dialectică totodată. Nu se poate scrie o biografie decât despre un creator mort demult, îndepărtat fizicește de timpul nostru, asupra căruia documentele directe, afară de operă, au pierit în cea mai mare parte. Pot chiar zice, biografia este arheologie, și numai după ce timpul a mistuit arhivele e posibilă restituția omului moral prin excavațiuni. Semnificația unui artist se definește și sporește prin proporțiile pe care le ia opera lui străbătând generațiile, biografia de fapt nu e a artistului, ci a conștiinței istorice, sedimentate dialogic în straturi” (Călinescu, 2010, p. 20).

Biografism și biografie. Dacă în primele două articole, G. Călinescu se referă la un instrumentar de tip biografist, în cel de-al treilea se referă la genul biografiei. Între *biografism* și *biografie* nu ar trebui să existe o relație de determinare sau de interdependență. Distanța a fost explicată de Andrei Terian în amplul său studiu despre sistemul critic călinescian. Acesta consideră, pe bună dreptate, că „explicația în cheie biografică a unei opere nu implică neapărat forma discursivă a biografiei” (Terian 2009, p. 189). Examinând lucrurile din această perspectivă, se pot constata unele fisuri în tectonica unui tip de gândire predispus oricum la a-și acomoda propriile concepte în funcție de necesitatea demonstrațiilor sale. Ideea interpretării operei din perspectiva elementelor biografice reiese destul de clar, mai ales din articolul publicat în 1930. Dar narațiunea discursivă a *biografiei* reclamă o altfel de abordare: o cunoaștere a omului care, în ciuda legăturilor sale de substanță cu opera lui, nu se regăsește în același plan cu acela care scrie. Acesta este, de altfel, și crezul lui Proust. Dezideratele lui Sainte-Beuve sunt preluate de Călinescu într-o manieră „creativă” spre a-i servi la construcția unei entități din carne și oase ce-l exprimă mai mult pe Călinescu decât pe cel al cărui traseu biografic urmează a fi reprezentat. Cu alte cuvinte, utilizează *metoda biografistă* în conturarea *biografiilor*. Andrei Terian discută contradicțiile din fluxul gândirii călinesciene prin existența a trei paradoxuri: paradoxul lui Taine, paradoxul lui Croce și paradoxul lui Călinescu însuși. Primul ar fi responsabil pentru adeviziunea la metoda ce implică raportul de cauzalitate viață-operă, schițat anterior de Sainte-Beuve. Al doilea se referă la eliminarea figurii „anecdotică” a autorului din sfera intereselor estetice, fiind irelevante pentru interpretarea unei opere aproape toate vobletele persoanei autorului. Paradoxul lui Călinescu ar fi acela că suprapune două direcții de

gândire incompatibile între ele prin însăși natura lor: *determinismul și idealismul*. Terian conchide: „dacă premisele articolului din 1958 sunt sainte-beuviene și tainiene, miza reală pe care o urmărește criticul român e de factură croceană, indicând încă o dată caracterul antinomic al concepției sale despre biografie” (Terian 2009, p. 195). Asupra celor trei paradoxuri ale gândirii călinesciene subliniate de Andrei Terian se va reveni spre finalul articolului de față.

Practica biografiei. *Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu, cea mai prestigioasă biografie din literatura română, se bazează în egală măsură pe cercetarea științifică minuțioasă și pe capacitatea intuitivă a autorului. Atunci când nu are la dispoziție surse sigure, ci contradictorii, istoricul literar procedează detectivistic, combinând mai multe situații de viață posibile din care deduce situațiile cele mai probabile. În ceea ce privește locul și data nașterii lui Eminescu, biograful se întreabă: „de unde luase tatăl *Psaltirea* și pomelnicul copiilor, pe care e de la sine înțeles că o ținea în biblioteca lui de la Ipotești? A luat-o cu sine numai și numai ca să însemne în ea data nașterii? Ar fi fost o ciudățenie. Atunci copilul s-a născut la Ipotești. De ce atunci în toate însemnările se pomenește de Botoșani? Atâta lucru putea fi sigur în familie. Și cu toate astea, fapt deconcertant, acel *patru ceasuri și cincisprezece minute evropinești* sună prea de tot a fapt adevărat. Parcă vezi pe voinicul căminar, străbătând odaia în lung și în lat, în așteptarea evenimentului. O ușă se deschide, cineva din familie aduce vestea. Tatăl scoate ceasul din buzunar, moaie peana în călimară și înseamnă în *Psaltire* sau în altă parte, transcriind apoi în *Psaltire*. Ipoteza este, într-adevăr, foarte atrăgătoare, dar numai în baza datelor ce le avem nu ne vom putea niciodată hotărî pentru o dată sau pentru alta” (Călinescu, 2002, p. 24).

G. Călinescu extrage adevărul cu prudență din sursele documentare, pune cap la cap mai multe referințe la destinul lui Eminescu, eliminând – după o cercetare prealabilă – numeroasele „dovezi” provenite de la mai mulți pretinși eminescologi care, în dorința de a reda senzaționalul, au pus în circulație unele documente false. Istoricul literar îl creează pe personajul Eminescu folosindu-se în unele situații de ceea ce deduce din scrisul poetului și de contextele generale cunoscute, pentru a aproxima contextele particulare în care s-a manifestat omul Eminescu. Narațiunea biografică este controlată riguros cu luciditatea unui romancier realist, deși autorul dovedește elasticitate în privința tonului expunerii, dar și în interpretarea unor fapte de viață. Rezultatele intuiției călinesciene au fost în mare parte probate de unele documente descoperite după publicarea ultimei ediții antume a acestei opere biografice. Acest fapt îl îndreptățește pe Nicolae Manolescu să afirme: „Călinescu se inspiră din orice: din scrisori, din memorii, din tablouri, din acte notariale, și nu în ultimul rând, din poeziile și prozele lui Eminescu însuși. În cele trei sferturi de secol care s-au scurs de la publicarea *Vieții*, s-au strâns multe informații noi, dar intuiția lui Călinescu a funcționat, în general, admirabil; constatări ori presupuneri ale lui, deseori date numai ca probabilitate, n-au fost infirmate, chiar dacă nașterea la Botoșani e astăzi certificată ori dacă cei doi copaci de la intrarea casei din Ipotești s-au dovedit a fi plop, și nu tei” (Manolescu, 2019 p. 687).

Călinescu îl idealizează pe Eminescu, fără a ajunge la falsificare. Accentuează unele trăsături fizice ale poetului, din perspectiva operei acestuia, a portretului interior eminescian, predominant romantic. Din punct de vedere structural, *Viața*

lui M. Eminescu prezintă faptele în cronologia lor, cu toate că există și numeroase anticipări ale unor episoade. Călinescu analizează pas cu pas unele evenimente, raportându-se la destinul poetului în ansamblul său. Astfel de strategii trădează intenția romanescă a lucrării. G. Călinescu a deschis cu această carte tradiția scrierilor biografice românești. Dacă din punctul de vedere al abordărilor științifice istoricul literar a avut discipoli importanți, nu se poate spune același lucru cu referire la artisticitatea scrierilor de acest gen publicate ulterior. *Viața lui M. Eminescu* răspunde așadar gândirii antinomice, deterministo-idealiste, despre biografie a lui Călinescu. Eugen Simion legitimează acest tip de gândire flexibilă a lui Călinescu, apreciind că acesta „folosește, după caz, ironia demitizantă sau limbajul mitologic, pentru a-și prezenta mai bine personajul. Face descripții (interioare prin care a trecut poetul, orașe în care a poposit, medii pe care le-a frecventat), desenează portrete (unele foarte reușite: Slavici, Creangă, Maiorescu și, în general, junimiștii), definește psihologia personajului și caracterele, psihologiile celor cu care intră în contact, în fine, face speculații în jurul unor evenimente și, de cele mai multe ori, speculațiile iau forma unor eseuri biografice. Nu rămâne niciodată la document, ia din document informația și construiește în jurul ei un model de existență” (Simion, 2008, p. 111).

În biografia dedicată lui Ion Creangă, se simte mai bine acea tendință de a face creație documentară. Documentul ține de reconstituirea unui cadru în datele sale obiective, dar informația ar rămâne lipsită de viață fără anumite pulsuni ce vin din zona unei altfel de reconstituiri, intuitive și ficționale. Biograful vizitează locurile natale ale marelui povestitor nu neapărat pentru a face schițe ale locului în scopul reproducerii fidele, ci pentru a se impregna spiritual cu acele valențe spațiale, ce pot să-i faciliteze accesul în intimitatea subiectului său de cercetare. Documentele, redactate cu rigoare științifică sau în mod ficționalizat, sunt puse în coerență prin intermediul epicului, ce are și o funcție expresivă: „Strămoșii dinspre mamă ai lui Ion Creangă s-au tras pe partea moldovenească a munților de prin Maramureș pe la sfârșitul veacului al XVIII-lea, cam între 1784-1788. Era după războaiele moților, și ei ziceau că fug din pricina papistașiei. Era cu neputință ca propaganda pentru lărgirea unirii cu catolicii să fi luat, după răzmeriță, un avânt supărător pentru românii de sub munți, de obicei foarte păstrători de datini” (Călinescu, 1964, p. 11). Informațiile de natură istorică funcționează armonios în ansamblul analitic. Îi oferă acestuia prestanță și siguranță.

G. Călinescu are tendința de a pune sub semnul întrebării și unele date considerate sigure. Ca și în cazul biografiei dedicate lui Eminescu, istoricul literar problematizează referitor la data nașterii prozatorului. În scrierile sale acesta afirmă că s-a născut la 1 martie 1837, dar există unele documente și mărturisiri care propun alte date de naștere: „S-a găsit mitrica după care Ion Creangă s-ar fi născut la 10 iunie 1839. Data ar fi incontestabilă, cu toată relativitatea cu care se întocmeau asemenea acte. Discuția e hrănită de șovăielile lui Creangă când e vorba de a-și hotărî vârsta. La căsătorie, Creangă mărturisea 23 de ani, ceea ce ar da ca an al nașterii 1836, deoarece cununia s-a făcut în 1859. Era, nici vorbă, o vârstă aruncată acolo cu oarecare sporire, ca să se-nțeleagă cum că mirele e apt să devină față bisericească. În cererea de hirotonisire, din același an, având și mai mult interes să nu se spună c-ar fi prea tinerel și c-ar putea să aștepte, se arăta având 24 ani

trecuți, de unde ar reieși nașterea în 1835. Din 19 decembrie 1877 este o fotografie descoperită de curând, și pe cartonul căreia povestitorul se însemna în etate de 42 de ani, născut dar în 1835. Oamenilor le place uneori să se arate mai bătrâni, ca să aibă autoritate asupra altora. Când Creangă își pune data de 1 martie 1837 în autobiografie și o comunică și *Junimii*, e de crezut că atunci cel puțin se gândea bine. Se vede că a spune vârsta adevărată nu-i plăcea, fiindcă din *Amintiri* a scos anul nașterii. La moarte se știa că avea 52 de ani, și așa se scrie în actul de deces” (Călinescu, 1964, p. 37).

G. Călinescu ajunge la cunoașterea omului prin intermediul operei, prin felul celui din urmă de a se raporta la propriul trecut, la modul în care acesta își înțelege unele etape din viață. Dar ceea ce Creangă mărturisește despre sine este verificat, pus la îndoială uneori. Se fac diverse corelări între felul de a fi al individului și felul în care funcționa societatea la acea vreme la toate nivelurile sale. Perspectiva – din aproape în aproape – e completată cu anumite priviri generale. Narațiunea biografică întreprinsă de G. Călinescu e de tip balzacian, la fel ca în romanele pe care le-a scris. Autorul nu-l portretizează doar pe Creangă, ci și pe mulți alții. Pentru a ajunge la înțelegerea subiectului său îi este necesară o cunoaștere cât mai amplă a întregului mediu. G. Călinescu practică și un discurs istoric pe deplin integrat în narațiunea biografică. Pentru a scoate în evidență caracterul contradictoriu al povestitorului român, criticul își plimbă personajul prin diferite situații de viață, îl pune în contact cu numeroase personalități ale timpului acestuia. Își tratează subiectul monografic și reconstituie viața privată a acestuia și a aceluia cu care a avut întâlniri de destin. Examinarea unor situații de viață duce la concluzii relevante despre caracterul lui Creangă: „postul de diacon se suprimă și Creangă este alungat de la Sf. Gheorghe din locuință. Unul dintre cântăreții bisericii îi aruncă lucrurile afară din casă, fără altă discuție, semn că la Bărboiu diaconul nu se bucura de prea multă dragoste. Nici la socru nu se putea înapoia, din pricina gâlcevii, căci nu s-ar explica altfel disperarea cu care Creangă cere mitropolitului «cu lacrimi», să se milostivească a-l îngădui măcar până la finele cursului început la școala normală. Acest amănunt din cerere arată la diacon o aplecare la patetic și ușoara mistificație ce se va regăsi în toate hârțiile lui către autorități” (Călinescu 1964, p. 78).

Sistemul critic al lui G. Călinescu a fost contestat periodic, în principal din cauza contradicțiilor de ordin metodologic ale gândirii călinesciene – manifestate în practica discursului despre literatură și, implicit, în elaborarea celor două mari biografii discutate mai sus. O altă explicație ar putea decurge din inconsecvența lui ideologică, din pragmatismul său despre care s-a scris, mai mult sau mai puțin voalat, în toate etapele receptării critice a operei călinesciene. Contradicțiile lui G. Călinescu în privința practicării genului biografic s-ar putea explica și prin faptul că unele dintre ideile teoretice au fost approximate de autor înaintea elaborării unei lucrări de acest tip.

Provocările practice largesc, în general, sfera considerațiilor. *A posteriori* acestea se regăsesc în multe situații nuanțate sau chiar revizuite. Dacă așa stau lucrurile, ar fi trebuit să poată fi detectate deosebiri de substanță între *Viața lui M. Eminescu* (1932), respectiv, *Viața lui Ion Creangă* (1938) și *Ion Creangă. Viața și opera* (1964), lucrările fiind elaborate la o distanță apreciabilă de timp. Poate că cei șase ani între lucrarea dedicată autorului *Luceafărului* și cea despre viața humuleșteanului nu au

reprezentat o perioadă suficient de mare pentru ca ceva substanțial să se schimbe. Dar între *Viața lui Ion Creangă și Ion Creangă. Viața și opera* există o distanță de douăzeci și șase de ani. Ar fi avut suficient timp pentru revizuirii consistente. Critica de întâmpinare a vremii a sesizat doar faptul că G. Călinescu nu a făcut altceva decât să aducă argumente în plus în sprijinul bine-cunoscutei sale concepții – rod al aceleiași practici paradoxale și antinomice din punct de vedere ideologic. Atunci poate că explicația contradicțiilor și a paradoxurilor ar trebui căutată în altă direcție. Consider că acomodarea antinomiilor e o alegere conștientă, asumată, probată de practică și susținută până la sfârșit. Propun conceptul de *discurs integrativ*. El se dovedește util în mai multe privințe. Toate fenomenele subiacente creației omenești comportă atât o evoluție pe orizontală, cât și una pe verticală.

Discursul integrativ. G. Călinescu a practicat, în definitiv, un anumit *discurs integrativ*. Propun acest concept nu datorită aparentei lui elasticități, capabile la o primă vedere să metabolizeze orice, ci, dimpotrivă, datorită caracterului său restrictiv, ordonator, capabil să aducă plusvaloare arealului tematic supus investigării. Acest concept are la bază o *analiză tranzacțională* întemeiată pe un proces de negociere și selecție. Astfel, se poate explica cum și de ce două fenomene contrare pot funcționa împreună, își pot spori reciproc relevanța, pentru ca, în final, să poată conduce la imaginarea unui terț semnificativ, mai ales atunci când nu se mai află în același plan cu fenomenele observate, ci se situează chiar în punctul de observație sau în relație directă cu acesta.

Așadar, dihotomia *determinism* (sociologizant sau nu) versus *idealism* corespunde cu dicotomia *orizontal* versus *vertical*. Nici Eminescu, nici Creangă nu au fost entități spirituale. Au fost oameni cu vicii și derapaje morale. Au fost oamenii unor contexte ce le-au determinat acestora unele acțiuni. Biografia fixează contextele unor existențe, documentează evenimentele majore din viața cuiva, creionează întreg traseul, dar este necesară acea componentă „verticală” prin care se motivează însăși existența scrierii, alegerea subiectului, relevanța lui pentru cercetarea respectivilor scriitori. Biografului i s-a reproșat atât utilizarea în exces a surselor documentare, înregistrarea sistematică a datelor, interpretarea documentului uman, cât și dimensiunea idealizantă a lucrărilor sale.

Ioanid Șerbu povestește că G. Călinescu lucra la *Viața lui Eminescu* și a venit la cenaclu să citească un fragment. Ioanid Șerbu îi face un portret psihofiziologic, iar la sfârșitul lecturii îi surprinde acel chip satisfăcut de aplauzele pe care ar fi urmat să le primească. Dar lucrurile nu au evoluat în această direcție. După lectură, a fost invitată să-și spună opinia Bebs Delavrancea, după cum era obiceiul la *Sburătorul*: „Domnul Călinescu l-a coborât pe Eminescu dintr-un «cer de legendă» nu în uliță, ci de-a dreptul în grajd”. „Șoimul” Călinescu i-a aruncat o privire fulgerătoare lui Bebs Delavrancea, dar aceasta nu s-a lăsat deloc intimidată. Călinescu încearcă să se apere: „E o simplă impresie. Ea vine din ignorarea datelor concrete ale vieții lui Eminescu. Aceste date se cunosc foarte puțin și m-a costat o muncă enormă ca să le adun și să restitui astfel imaginea unui om adevărat din carne și sânge, cu instincte sănătoase. Nu cumva această imagine carnală deranjează? Se adresează Călinescu tot zâmbitor făpturii delicate, limpezi și caste. Bebs își scutură cărlionții rebeli cu un gest scurt și viforos: «Deloc. Altceva mă deranjează. Nu înțeleg la ce folosește să-i numărăm lui Eminescu batistele murdare? Cine nu poate pluti cu Eminescu în

pură transcendență n-are dreptul să se atingă de el, rosti sentențios Bebs»” (Nuță 1979, p. 122). Se presupune că observațiile și sentințele – fără drept de apel – ale lui Bebs Delavrancea nu l-au lăsat indiferent pe Călinescu. Acest episod anecdotic documentează felul în care era înțeles genul *biografiei* ca narațiune discursivă.

Negocierea și selecția. În 1939, adică la șapte ani după ce publicase *Viața lui Eminescu*, G. Călinescu preciza – în *Tehnica criticii și istoriei literare* – următoarele: „Din istoria documentară fac parte: *bibliografia, comunicarea de documente inedite, edițiunea critică, critica izvoarelor sub raportul autenticității și al autorității, critica de atribuție, datarea unui document, istoria fenomenelor literare privite ca simple fapte de cultură, biografia socotită ca pură cronologie*. Toate aceste operații trebuitoare ca puncte de plecare istoricului literar se pot face de către oricine fără nicio vocație” (Călinescu 1996, p. 110).

Bebs Delavrancea îi reproșează lui Călinescu tocmai lipsa vocației, cu alte cuvinte, incapacitatea biografului de „a pluti cu Eminescu în pură transcendență”, acuzându-l de ceva ce, conform autorului *Istoriei literaturii...*, ar putea întreprinde oricine, în absența amintitei vocații. Nu întâmplător am recurs la acest exemplu *anecdot*ic pentru a ilustra tensiunile existente în câmpul ideatic, tensiuni provocate și întreținute de nume mari sau cel puțin importante în epocă, la care Călinescu nu avea cum să nu se raporteze. E un exemplu de ciocnire între două concepții antinomice. Pentru a ieși din impas, cel în cauză trebuia să găsească calea de mijloc. Procesul scrierii primei biografii de valoare din literatura română s-a întemeiat în baza acestui mecanism de negociere și selecție, dublat, bineînțeles, de asumarea acestor antinomii care, în definitiv, se încadrează în sistemul critic călinescian în ansamblul său.

Referințe bibliografice:

1. CĂLINESCU, George. *Principii de estetică*, cu o postfață de Liviu Leonte, Iași: Editura Junimea, 1996.
2. CĂLINESCU, George. *Ion Creangă: viața și opera. Ediție nouă revăzută*, București: Editura pentru Literatură, 1964.
3. CĂLINESCU, George. *Viața lui Mihai Eminescu*, prefață de Eugen Simion, ed. îng. Ileana Mihăilă, București: Editura Academiei Române, 2002.
4. KENDALL, Paul Murry, *Art of Biography*, London: George Allen & Unwin LTD, 1965.
5. MANOLESCU, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, ediția a II-a, București: Editura Cartea românească, 2019.
6. NUȚĂ, Ion (coord.). *Amintiri despre G. Călinescu*, Iași: Editura Junimea, 1979.
7. Simion, Eugen (2008). *Genurile biograficului*, vol. II, București: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2008.
8. TERIAN, Andrei. *G. Călinescu. A cincea esență*, București: Editura Cartea românească, 2009.

RECEPTAREA EZOTERICĂ A ROMANELOR LUI G. CĂLINESCU

Constantina-Raveca BULEU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2779-3365>

*Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu”,
Academia Română – Filiala Cluj-Napoca*

Rezumat. *Trei dintre cele patru romane majore ale lui G. Călinescu, „Cartea nunții” (1933), „Bietul Ioanide” (1953) și „Scrinul negru” (1960) au fost interpretate cu precădere într-o cheie sociopolitică, istorizantă, o notă relativ aparte reprezentând-o acei critici (I. Oprișan, R. Cernătescu, Gh. Glodeanu) care și-au extins demonstrațiile înspre simbolurile secrete, criptografice strecurate de către romancier în textele sale, lectura ezoterică a romanelor călinesciene devenind cu adevărat accesibilă doar după 1989, în postcomunism, în condițiile abolirii cenzurii și ale liberalizării circulației în România a exegezei internaționale majore dedicate domeniului. Prezentarea mea își propune să contextualizeze hermeneutica ezoterică de până acum a operei călinesciene, să-i verifice validitatea și să sugereze noi perspective de abordare. Intervenția mea pornește de la premisa, afirmată și în câteva dintre lucrările mele anterioare, că ezoterismul s-a cristalizat, cu timpul, și într-o disciplină academică și științifică autonomă, obiectivă, rolul acesteia în abordarea literaturii fiind unul preponderent catalitic.*

Cuvinte-cheie: *G. Călinescu, istoria romanului, literatura română, ezoterism, I. Oprișan, R. Cernătescu, Gh. Glodeanu/ G. Călinescu.*

The esoteric reception of G. Călinescu's novels

Abstract. *Three out of the four major novels written by G. Călinescu, „Cartea nunții” („The Book of the Wedding”, 1933), „Bietul Ioanide” („Poor Ioanide”, 1953) and „Scrinul negru” („The Black Chestbox”, 1960) were generally interpreted from a socio-political and historical perspective, a different key of understanding being reserved to those few literary critics (I. Oprișan, R. Cernătescu, Gh. Glodeanu) who have extended their research towards the secret, cryptographic symbols slipped by the author into his writings, the esoteric reading of G. Călinescu's novels becoming really accessible only after 1989, in post-Communism, when the censorship was abolished and the Romanians got free circulation access to the major scholarship of the domain. My presentation aims to contextualize the existing esoteric hermeneutics of G. Călinescu's novels, to verify their validity and to suggest further interpretation clues. My intervention starts from the assumption, also sustained in several of my previous works, that, in due time, esotericism has crystallized into an autonomous, objective academic and scientific discourse, whose role in interpreting literature is mainly catalytic.*

Keywords: *history of the novel, Romanian literature, esotericism, I. Oprișan, R. Cernătescu, Gh. Glodeanu*

Într-o lucrare de istorie literară alternativă, programatic transestetică, elaborată ca tentativă de „eliberare din reducția materialist-estetică impusă de G. Călinescu, cel care a instituționalizat în literatura română amprentarea autorului după filosofia artei și nu după suma ideilor proprii despre sine și divinitate” (Cernătescu, 2010, p.9), Radu Cernătescu deconstruiește atitudinea reverențioasă a exegezei călinesciene în raport cu *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), mizând în principal pe eroarea de echivalare a valorii artistice a unei opere literare cu valoarea sa estetică, estetocentrismul dovedindu-se perdant și unidimensionalizant pe termen lung în discursul hermeneutic românesc. Cernătescu consideră că metodologia critică specific călinesciană funcționează restrictiv-raționalist, fiind incongruentă cu abisalitatea și polisemantismul scriitorilor „inițiați”, chiar dacă mulți dintre așa-ziii scriitori inițiați devin la el subiectul unor exerciții de suprainterpretare în cheie ezoterică.

În înțelegerea lui Radu Cernătescu, marcată de prezumția că tot ceea ce e literar e și încifrat și că majoritatea scriitorilor exprimă, în operele lor, o aderență spiritualistă secretă, mefiența criticului G. Călinescu față de portanța ezoterică a literaturii pe care o analizează pare a fi contrabalansată de propensiunile inițiatice personale ale romancierului G. Călinescu, cărora Cernătescu le consacră un capitol aparte în cartea sa din 2010, intitulată *Literatura luciferică*, incitantă per ansamblu, dar și suprasaturată de scenarii criptografice greu verificabile, construite, de regulă, prin extrapolări analogizante. Astfel, capitolul *G. Călinescu și începuturile romanului inițiativ proletcultist* prezintă un *alt G. Călinescu* decât cel asimilat în mod obișnuit de către exegeză, ipostaziat ca luptător „pe ultima baricadă a naționalismului esoteric, nu în realitatea exterioară a istoriei, ci pe frontul spiritului” (Cernătescu, 2010, p. 324). Argumentele vin în acest caz dinspre literatură, mai precis din pretinsul strat abisal încifrat al romanului *Scrinul negru*, apărut într-un moment de amurg, dar nu de extincție al criticii de clasă (1960), în centrul demonstrației lui Radu Cernătescu aflându-se – cum altfel? – clasică legendă a lui Hiram Abiff, maestrul-constructor și părintele mitic al masoneriei, a cărui biografie livrescă este rescrisă prin suprapunere cu romanul călinescian. Firește, aici arhitectul de „geniu” (Călinescu, *Opere II*, 2018, p. 12) se numește Ioanide, nu Hiram, și este însărcinat de puterea vremii (nu de către Solomon) să construiască versiunea comunistă a „templului fericirii edenice” (Călinescu, *Opere II*, 2018, p. 12), obiectiv urmărit ca obligație simbolică de către fiecare mason.

Palatul cultural destinat desfătării maselor populare nu este singura ipostază a „templului ideal” ridicat de către Ioanide, dacă ne gândim la „catedrala-basilică” din a doua jumătate a *Bietului Ioanide* (1953), explicit încercată de sacralitate, dar care, în lectura lui Radu Cernătescu, e situată pe același palier simbolic cu cât se poate de ateul edificiu comandat de către autoritățile comuniste în *Scrinul negru*. Premisa pe care o urmărește Cernătescu în ambele cazuri rămâne aceea a scriitorului inițiat, care-și infuzează opera cu simboluri ale tradiției arheale, disimulate într-un discurs adaptat la ideologia oficială. Din același arsenal narativ-simbolic este extrasă, tot în raport cu *Scrinul negru*, și modalitatea de lectură a tentativei de asasinare a lui Ioanide de către cei doi veri Gavrilcea, asimilată

asasinatului ritualic din lojile masonice, ca reiterare a morții paradigmatică a lui Hiram. Paralelismul este completat de către critic prin prezența unui al treilea actor, prințul Filip Hangerliu, în ipostază de inițiat legat la ochi, dus de către cei doi Gavrilcea – Gavrilcea-Hangerliu și colonelul Remus Gavrilcea, al doilea soț al lui Caty Zănoagă, mama lui Filip (legionari, aspect deloc de neglijat în economia spiritual-ideologică a romanului, în care Legiunea este numită „Mișcarea”) într-un perimetru montan, rezervat inițierii în moarte eroică; în roman formula utilizată este „educație eroică” (Călinescu, *Opere III*, 2018, p. 674). Un detaliu exploatabil într-o lectură analogic-masonă este o declarație a lui Filip Hangerliu, care îi spune lui Ioanide: „Vreau să mă fac zidar!” (Călinescu, *Opere III*, 2018, p. 419), însă, în realitatea istorico-ideologică a romanului, dorința rămâne strict circumstanțială, motivată de imperativul muncii. Totuși, există o coincidență – Ioanide se prezintă pe sine însuși drept „un simplu zidar” (Călinescu, *Opere III*, 2018, p. 664).

La o privire mai atentă, apropierea dintre Ioanide și Hiram pare a fi rezultatul unei analogii forțate, mai cu seamă dacă ne gândim la raportul pe care arhitectul lui G. Călinescu îl întreține cu Istoria. Ioanide nu urmărește transcendența, ci durabilul. Pe de altă parte, el este înfrânt de Istorie, nu de (in)capacitatea de a ținti spre transcendență. Putem opta pentru o interpretare simbolizantă, dar nu pentru una ezoterică, dacă avem în vedere câteva argumente extrase din *Bietul Ioanide*. Mai întâi, arhitectul Ioanide urmărește clasicul, „universalul” (Călinescu, *Opere II*, 2018, p. 9), dublând programul estetic al lui G. Călinescu însuși. În viziunea arhitectului, nu se poate construi monumental plecând de la pitorescul românesc, însă acesta trebuie surmontat prin revenirea la ceea ce este clasic, prin care Ioanide înțelege, cu precădere, renunțarea la alexandrinismul suprasaturat de ornamentală. În aceste sens, un articol apărut într-o publicație de specialitate din străinătate îl laudă pe Ioanide pentru depășirea „așa-zisului stil românesc”, printr-un excepțional simț „al raportului între ideea arhitecturală transcendentă și sol” și pentru „surprinzătoarea reînviere a viziunii eline” (Călinescu, *Opere II*, 2018, p. 109). Ceea ce urmărește el este un soi de hieratism neogrec, opus lui Le Corbusier, cel care construiește „idei”, abstracțiuni, deoarece lui Ioanide nu îi place geometricul pur, cristalin. În viziunea sa, arhitectura trebuie să transsubstanțieze teluricul (să fie apropiată de pământ), nu să îl surmonteze ideatic. Așa se explică legătura strânsă dintre Ioanide și geograful Ermil Conțescu, căruia îi construiește o clădire academică și de locuit pe o proprietate din zona submontană a Regatului. Deloc întâmplător, același Conțescu este cel care elaborează o teorie referitoare la relația dintre formația solului și tipul de cultură cristalizat în regiunea respectivă, pe principiul determinismului teluric/geologic (Călinescu, *Opere II*, 2018, p. 224).

Aderența lui Ioanide la ideea unei arhitecturi care se contopește cu peisajul deschide, în *Bietul Ioanide*, o reiterată dezbatere privind relevanța nu a Absolutului, ci a perisabilului. Conștient de faptul că „totul e perisabil” (Călinescu, *Opere II*, 2018, p. 73), inclusiv arhitectura, Ioanide îmbrățișează teoria ordinii dispersive, a artei „devorate” de Timp, convins fiind că natura exprimă cel mai bine relevanța universală a perisabilului prin luxul de a genera la nesfârșit, într-un mod cu totul neeconomic, diversități formale, cel mai bun exemplu constituindu-l fluturii (una dintre pasiunile arhitectului), care se nasc, luxuriant și fascinant, pentru o viață

eminamente efemeră. Altfel spus, nu atemporalul sau Tradiția originară îl atrag pe G. Călinescu/Ioanide, ci arta devorată, măcinată de Timp. Inclusiv biserica construită de către Ioanide nu marchează Absolutul sau un Creator (instanțe supreme absente din roman, unde religiosul se exprimă doar prin intermediul preoților habotnici, depersonalizați), ci are un scop mai degrabă mundan și personal: construind-o, Ioanide le face un „monument” copiilor săi, răpiți de Istorie la o vârstă absurd de fragedă.

Avem aici aceeași *Istorie* care-l învinge și pe Ioanide, reducându-l la apelativul de „biet”, fiind suveran insensibilă atât față de formele mărunte ale vieții, cât și față de cele „metafizice”, „superioare”. Ioanide distinge explicit între „oamenii metafizici”, categorie din care face el însuși parte (chiar dacă e doar un *biet* metafizic, adică un om „înglodat” de istorie) și cei „pragmatici” (Călinescu, *Opere II*, 2018, p. 498). Evident, timpurile sunt defavorabile primei categorii (e teza de bază a romanului). În acest fel, în romanul călinescian *Istoria* nu reprezintă o manifestare degradată a Absolutului, ca la ezoterici, ci ea funcționează ca o forță distructivă mai puternică decât Absolutul sau Tradiția. Spre deosebire de multe dintre teoriile unor contemporani, ca Lucian Blaga sau Mircea Eliade, deopotrivă cu personajele lor, Ioanide nu iese din Istorie, fiind doar măcinat de ea. Și în *Scrinul negru*, „filosofia existențial-civică” (Călinescu, *Opere III*, 2018, p. 815) a artistului Ioanide este dominantă, dar aici amprenta ideologică a timpurilor își spune în mod decisiv cuvântul. Revenind la cei doi copii, Tudorel și Pica, trebuie amintit și faptul că Ioanide se definește pe sine drept „un Meșter Manole dublu” (Călinescu, *Opere II*, 2018, p. 630), fiindcă și-a zidit ambii copii în biserică (ei sunt uciși), dar e un Meșter Manole nu detașat de temporalitate și teluric, avântat înspre suprasenzorial și transcendență, ci unul în mod evident înfrânt, macerat de Istorie, fapt confirmat și de evoluția construcției: când e aproape de a termina biserica (pe care o vor zugrăvi în interior legionarii), ea nu trezește admirație, ci o indiferență generată de război, de o epocă în care nimeni nu se preocupă de biserici; apoi, în loc de a fi un loc al cultului sacral în sine, deschis înspre transcendență, biserica lui Ioanide devine, în virtutea unui *Witz* al istoriei, un spațiu de manifestare a ideologiei legionare, icoanele de pe perete omagiind nu sfinți, ci martiri ai „Mișcării”.

Multe dintre argumentele configurării unui G. Călinescu ezoteric în *Literatura luciferică* a lui Radu Cernătescu țin de orizontul speculativ al unor marginalii bibliofile, un exemplu în acest sens fiind propensiunile livresc-ocultiste ale orientalistului Hagienuş, deținătorul mai multor ediții rare – *De misteriis Aegyptorum, Chaldaeorum, Assiriorum, De demonibus, Prognosticatio Paracelsi* sau *Trinum Magicum sive Secretorum magicorum opus* (Călinescu, *Opere III*, 2018, p. 220-221) –, reflex al preocupărilor oculte ale aceluia G. Călinescu care semna cu *Nostradamus* în paginile *Jurnalului literar* mici tablete cu caracter mai degrabă monden decât inițiativ. La fel de receptiv la o lectură în cheie inițiativă se dovedește a fi și gestul de autoimolare ignică a lui Hagienuş (din *Scrinul negru*), care, murind în flăcări, își pregătește o virtuală renaștere din propria cenușă. În roman, Ioanide citește „fantasticul memoriu” lăsat de Hagienuş, scris într-un stil aproape științific, înțesat cu trimiteri bibliografice, în care acesta declară că adevărata sa identitate, în virtutea metempsihozei, este Alexandru cel Mare (Călinescu, *Opere III*, 2018,

p. 768-795). Radu Cernătescu identifică și potențialul model real al lui Bonifaciu Hagienuş în persoana lui Emanoil Hagi-Moscu (1882–1976), om politic, publicist și istoric preocupat de genealogie și heraldică, autorul mai multor studii de specialitate (*Steme boierești din România, Boierii lui Mihai Viteazul, Lupta de la Robănești*) sau al studiilor adunate post mortem într-o ediție din 1995, intitulată *București. Amintirile unui oraș. Ziduri vechi. Ființe dispărute*, unde semnează Ștefan Pleșia, Cavaler al Ordinului de Malta din 1964 (Hanganu, 2000, p. 376).

Un personaj la fel de pasionat de cărți ocultiste găsim și în *Cartea nunții* (denumită inițial *Ursitoarele*), unde profesorul Silivestru Căpitănescu e singurul personaj care, s-ar putea spune, tinde spre un soi de Absolut de tip apofatic și de uz personal. După ce decantează o viață sterilă, fără perspective, el ajunge la concluzia că soluția o reprezintă nonexistența: colecționează cărți de ocultism (dar nu știm ce face cu ele), paginile cele mai interesante fiind acelea în care se inițiază în moarte, după care se spânzură. În colecția lui se află importante scrieri dedicate magiei, spiritismului și necromanției, cărora li se adaugă cărți din varii domenii ezoterice, scrise de autori precum Papus, Annie Besant sau Eliphas Lévi: „Nemulțumit de rezultatele neînsemnate ale improvizațiilor sale ocultiste, Silivestru își procură cărți de magie, spiritism și necromancie, ca *Istoria științelor oculte* de contele de Réxie, și o mulțime de alte opere de Papus, Léon Denis, Eliphan Lévi, Jollivet-Castelot, Gabriel Delanne, De Rochas, Myers, Annie Besant, Berlet, Chouasnard, Pierre Piobb, Johanny Bricaut, Ely Star, Desbarolles, Durville, Rem, Gaslin, Jagot, precum și *Manualul bibliografic al științelor psihice și oculte* de Albert Caillet, cărți pe care izbuti să le dibuiască intrând în corespondență cu un anticar din Paris.” (Călinescu, *Opere I*, 2018, p. 219-220) Această listă de autori și cărți se convertește, la Cernătescu și alții, în pivotul discursurilor critice concentrate pe decopertarea unui G. Călinescu ezoteric, deși, în economia romanului *Cartea nunții*, ea reprezintă un experiment minor, nerelevant din punct de vedere narativ sau epic.

În aceeași cheie obstinată, explorând creația literară mai puțin cunoscută a criticului, Radu Cernătescu vede în poezia de tinerețe a lui G. Călinescu (în poeme precum *Vin din Liban mireasă* sau *Nova mihi apparuit Beatrix*) „o adevărată hermeneutică biblică” (Cernătescu, 2010, p. 325), o căutare a transcendenței prin intertextualizare (discutabil...), reluată și împlinită ulterior în romane. Primul exemplu în acest sens rămâne *Cartea nunții*, abordat deseori într-o lectură paralelă, de tip comparativ, cu *Cântarea Cântărilor*. Perspectiva nu se confirmă dacă ne gândim la ampla prezentare a romanului *Cartea nunții*, publicată în numărul 639 din 5 martie 1933 al revistei *Adevărul literar și artistic*, reprodusă în primul volum de *Opere* călinesciene, unde modelul explicit este *Daphnis și Chloe*, nu *Cântarea Cântărilor*, accentul căzând pe „sentimentul nupțial”, nu pe „nunta cosmică”, pe iubirea proiectată în Absolut. „Romanul (...) este o analiză a sentimentului nupțial, cu desprinderea elementului poetic din el – se precizează în articol. (...) Ca și *Daphnis și Chloe*, *Cartea nunții* este un imn al tinereții și al procreației” (Călinescu, *Opere I*, 2018, p. 824). Chiar dacă, într-un interviu realizat de Dan Petrașincu, *O vizită la d. Călinescu, premiul Academiei pentru critică*, publicat în *Rampa* la 15 iunie 1936, G. Călinescu însuși își avertizează virtualii cititori că va introduce

în roman „anumite lucruri fără să fie observate” (Călinescu, *Opere I*, 2018, p. 813), el nu se referă la un strat secret, ezoteric, ci doar la o surpriză menită să deconcerteze spiritul profesoral autohton.

Pentru Radu Cernătescu, argumentele biografice în favoarea unui G. Călinescu ezoteric țin de prezența unui Călin[escu?] Ghe. în registrul Lojii „Lumina [Cărței]” din Timișoara, condusă de Tiberiu Brediceanu, (Cernătescu, 2010, p. 329-330), în 1928, adică în anul detașării lui G. Călinescu ca profesor de română și latină la Liceul „C. Diaconovici Loga” de aici. Autorul pune pe seama stagiului timișorean convertirea la misticism a lui G. Călinescu (atât cât poate fi aceasta demonstrată). Potrivit aceleiași surse, în 1935 G. Călinescu face parte din loja *Meșterul Manole* din Ordinul masonic București, vizitată de către regele Carol al II-lea și condusă de Marele Maestru Alexandru Lapedatu, cel care îi înmânează lui G. Călinescu marele premiu *C. Hamangiu* al Academiei Române în 1936.

O biografie călinesciană mai nuanțată realizează I. Oprișan în *G. Călinescu și lumea tainelor*, studiul introductiv al antologiei *Oglinda constelată*, rezervată în principal articolelor publicate de către critic în paginile *Jurnalului literar*, publicație pe care de altfel o conducea, membrii acesteia încurajându-l să susțină o apropiere a lui G. Călinescu de „manifestările vii ale practicilor și credințelor parapsihologice” (Oprișan, în Călinescu, 1999, p. 6). Abordarea lui Oprișan este una moderată, fundamentată pe trei episoade de viață. Cel dintâi este criza mistică din adolescență, mărturisită în *Rememorările* publicate în numărul 527 din 25 decembrie 1947 al ziarului *Națiunea*, unde G. Călinescu evocă experimentele spiritiste la care a luat parte la invitația unei cărturărese, Charlotta, care pretindea că fusese în India. O urmare previzibilă a acestor ședințe de spiritism o reprezintă interesul lui G. Călinescu pentru studiile consacrate spiritismului, printre ele aflându-și locul și lucrarea *Sic cogito* a lui B.P.-Hasdeu. Peste această experiență se suprapune pasiunea soției lui G. Călinescu, Alice-Vera, pentru științele oculte, împărtășită într-o oarecare măsură și de către critic, care era, mai degrabă, interesat de astrologie. În sfârșit, cel de-al treilea episod invocat de I. Oprișan e criza de la începutul anilor '30, atunci când Călinescu începe să-și noteze visele și să le interpreteze, pe un palier – ni se spune – care trimite la combinația dintre Freud și superstiție. Însă este interesant faptul că într-un articol intitulat *Freudism*, publicat în numărul 682, din luna decembrie a anului 1933, al *Adevărului literar și artistic*, același G. Călinescu ironizează întreaga practică freudiană, deconstruind ludic automatismele de diagnostic ale doctorilor care au aderat fără discernământ la teoriile lui Freud și care văd complexe în tot, inclusiv în activitatea onirică a potențialilor pacienți. Textul se încheie de altfel cu o remarcă sarcastică adresată doctorului-partener de dialog: „Nu știi dacă vezi complexe, dar nu ești deloc complex, fiindcă n-ai băgat nici până acum de seamă că-mi bat joc de tine și de toată psihanaliza ta” (Călinescu, 1999, p. 130). În subsidiar, merită notat și faptul că, în *Bietul Ioanide*, arhitectul îl cataloghează pe psihanalistul vienez drept „dobitoc”, motivul reprezentându-l absolutizarea sexualității. În regimul aceleiași „religiozități mărunte” putem include și exemplul de superstiție interpretat cu fior ezoteric în *G. Călinescu și lumea tainelor*, identificat în refuzul criticului de a face ceva vinerea, întâmplarea făcând ca el să moară chiar într-o zi de vineri,

12 martie 1965. Firește, coincidența rămâne deschisă oricărei interpretări... inclusiv celei ezoterice.

Volumul *Oglinda constelată* grupează articolele călinesciene apărute în *Jurnalul literar* în șase secțiuni distincte: *Inițiere în ocultism*, *Analize critice*, *Transfigurări artistice*, *Fantezii publicistice*, *Tatonări ale necunoscutului* și *Destăinuiri*. I. Oprișan nu exclude posibilitatea ca textele semnate *Nostradamus* și apărute în cadrul rubricii *Ocultism* să fi fost rezultatul unei concesiuni făcute gustului public, justificată de imperativul atragerii unui număr cât mai mare de cititori. O notă care se impune este aceea că multe dintre aceste articole au fost redactate de către Alice-Vera Călinescu (Călinescu, 1999, p. 11). Cu toate acestea, profilul revistei îl încurajează pe Oprișan să pună aceste articole pe seama unei așa-zise propensiuni ocultiste a lui G. Călinescu, identificabile încă de la primul său roman, *Cartea nunții*, punct în care intervine aceeași listă de lucrări procurate de Silivestru în episodul său ocult, dar neasumate vreodată de către critic, mefient la tot ceea ce înseamnă practici ocultiste și aderent la un profil apolinic, solar, elin. La această identitate se adaugă și o alta, în *Sunt creștin ortodox și numai ortodox*, articol publicat în numărul 14 din 1939 al *Jurnalului literar*, unde Călinescu mărturisește concluziv: „Prin urmare, ca intelectual singuratec, voi fi având socotelile mele, care toate nu pot să ducă firește decât la afirmarea Spiritului. Ca gânditor, în solitudine, pot fi nu un ateu, dar un schismatic. Dar ca cetățean român sunt hotărât în Biserică, sunt creștin ortodox, și numai ortodox” (Călinescu, 1999, p. 167).

Atitudinea detașată a lui G. Călinescu în raportul cu fenomenele ezoterice se susține și prin nota finală a unui articol publicat în numărul 729 din 25 decembrie 1943 al revistei *Vremea*, intitulat *Magie și alchimie*, reluat în *Oglinda constelată*, consacrat analizei operei lui Cesare della Riviera, *Il mondo magico de gli Heroi*, republicată de Julius Evola în 1932, precum și studiului acestuia din urmă, *La tradizione ermetica nei suoi simboli nella sua dottrina e nella sua „Arte Regia”* (1931). Aici, criticul precizează: „Articolul este ieșit nu din vreun interes ideologic pentru magie, ci din intenția de a studia unele fenomene literare din Renaștere și romantism cu raport la literatura română. El urmărește să familiarizeze pe cititor cu terminologia și simbolistica alchimică” (Călinescu, 1999, p. 23). Familiarizarea cititorului este concurată programatic de un divertisment, sub cupola căruia intră succinte analize grafologice de salon (cum se întâmplă în *Paralelă între scrierea lui Titu Maiorescu și a lui Mihai Eminescu*), articole de enciclopedism popular, scrise cu detașare, fără vreo umbră de prozelitism (precum *Calendarul perpetuu*, *Originea viselor*, *Originea cărților de joc*, *Divinații*, *Metodă chinezească de a ghici viitorul*, inventarul de *Metode divinatorii* sau suita de microarticole rezervate superstițiilor sau practicilor magice) și anecdote cu sau fără substrat magic (*Prevestiri pe nisip* sau *Napoleon și ghicitoarea*).

Unul dintre aceste articole, *Originile Masoneriei*, publicat în numărul 48 din 1939 al *Jurnalului literar*, nu pare a confirma apartenența masonică a criticului, susținută de Radu Cernătescu. În el, departe de ipostaza inițiatului, G. Călinescu reia date generale, arhicunoscute, legate de masonerie, acompaniate de câteva dintre la fel de familiarele legende de secol XIX privind implicarea societății secrete în desfășurarea evenimentelor istorice. Altfel spus, nimic în plus față de cunoașterea

comună, după cum demonstrează redarea lui integrală: „Marea asociație kabbalistică cunoscută în Europa sub numele de masonerie a fost organizată public pentru prima oară în Anglia, pe timpul lui Cromwell. Dogma ei e aceea lui Zoroastru și a lui Hermes; regula e inițierea progresivă; principiul – egalitatea în ierarhie și fraternitatea. Ținta alegorică a masoneriei e reconstrucția templului lui Solomon; ținta reală e restabilirea uniunii sociale prin rațiune și credință. Însă masoneria nu numai că a fost denaturată, dar a servit chiar de pretext în comploturile anarhice și a avut rezultate contrare spiritului ei. Cele mai mari calamități ale Revoluției Franceze ar fi fost – după unii – opera francmasonilor” (Călinescu, 1999, p. 39).

Amplul text despre *Fiziognomie*, publicat în nr. 23 din 1946 al periodicului *Lumea* și reluat în *Oglinda constelată*, sintetizează tipologia lui Lavater, cu o interpretare fiziognomică ludică și cu un prolog ironic explicit, unde, după o dezavuare clară a oricăror pretenții de științificitate – „nu există fiziognomie, ci fiziognomiști” (Călinescu, 1999, p. 44) –, autorul se întreabă retoric: „Ei bine, cum sunt în general aceia care cer consulturi fiziognomice?”. Savuros și caustic pe alocuri, răspunsul nu întârzie să apară: „E de la sine înțeles: 1) creduli; 2) cu un mare sentiment, epocal, al persoanei lor. Toți suntem mai mult ori mai puțin astfel, iar tinerii îndeosebi, fiindcă iau acum cunoștință de valoarea lor umană. Ei trec printr-o criză de egoism (sănătoasă) și simt plăcere să vorbească despre ei. Acei care ezită a cere consultații sunt sau sceptici, sau rușinoși de a-și trimite portretul. Deci consultații [consultații – n. n.] sunt în genere ființe pline de încredere confesională și de o anume orientare mistică a spiritului. Ei nu se definesc singuri, cred în stea și în predestinație. Sunt încredințat că nu aspiranții la literatură cer consultații, ci tocmai aceia care n-au astfel de năzuințe. Debutantul e retractil, se ascunde sub pseudonim și are noțiunea critică a valorii faptei. El știe ce vrea. Dimpotrivă, consultantul [consultatul] specialist caracterologic voiește să știe de la altul ce este și e satisfăcut de analizele care merg în sensul sentimentului său vital. El e fericit că trăiește și cere opinii asupra meritului de a trăi” (Călinescu, 1999, p. 44-45).

Extras din volumul *Am fost în China Nouă* (1955), [*Introducere în ocultism chinezesc*] nu reflectă propensiuni călinesciene ocultiste, ci doar un interes cultural, ancorat într-o serioasă bibliografie de specialitate, din care nu lipsește studiul lui Charles Patrick Fitzgerald, *China. A Short Cultural History*, cum nu sunt omise nici opiniile unor istorici ai religiilor de talia lui Raffaele Pettazzoni sau Giuseppe Tucci.

Spiritul științific și armătura bibliografică guvernează și analizele critice ale operei eminesciene, indiferent că este vorba despre metempsihoză (*Avatarii faraonului Tlă*) sau magie (*Sărmanul Dionis*), precum și micile studii de literatură universală culese din *Carnetele călinesciene*, editate selectiv de către Geo Șerban în 1985 – [*Fascinația romanticilor față de alchimie*] sau [*Psihoza mistică colectivă*] –, unde, în analiza nuvelei neterminate a lui Ludwig Tieck, *Der Aufruhr in der Cevennen*, G. Călinescu decantează atitudinea scriitorului german față subiectul nuvelei sale și observă curiozitatea tipic romantică față de fenomenele ocultiste, neacompaniată însă de un exercițiu de echivalare a acesteia cu o recunoaștere a unui proces divin, atitudinea fiind firească, apreciază criticul, într-o Germanie prea puțin religioasă, în care domină o absolută libertate de gândire în ordine spirituală, ceea ce a dus la

înflorirea filosofiei, nu a misticismului. De altfel, în același studiu, G. Călinescu îl cataloghează și pe Jakob Böhme drept fals mistic, din categoria filosofilor extatici cu „rapturi teoretice” (Călinescu, 1985, p. 153-154). De un tratament similar se bucură și astrologia și magia Renașterii, receptate mediat grație traducerii italiene a lucrării lui Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance/ Individuo e Cosmo nella filosofia del Rinascimento*.

Dintre episoadele romanești cu portanță vag ezoterică putem aminti ghicitul în cărți și în cafea, performat ritualic de către tanti Magdalina la fiecare reuniune feminină din salonul *Casei cu molii* (din *Cartea nunții*) sau zodiacul de bazalt cumpărat de Pomponescu în Egipt (din *Bietul Ioanide*), amândouă având și un pandant speculativ în activitatea revuistică a lui G. Călinescu, care publică o suită de articole, intitulate *Horoscop*, în paginile *Jurnalului literar* din 1939, deși un spirit mai cârcotaș le-ar putea ușor interpreta drept un reflex adaptativ la gustul lectorilor. Un ecou al virtuților oraculare exhibate de către tanti Magdalina găsim și în *Bietul Ioanide*, unde doamna Valsamaky-Farfara ghicește și ea în cafea, un eșec notabil al harului ei ezoteric fiind destinul sucitului Ioanide, pe care mărturisește că nu îl poate citi.

Pentru a încheia seria exegeților, în volumul de mare portanță *Incursiuni în imaginarul ezoteric*, Gheorghe Glodeanu, aderent în mare la imaginea unui G. Călinescu cu propensiuni ezoterice propusă de către I. Opreșan, se oprește la ședința de spiritism din salonul-laborator al fostei doamne Vasilevs-Lascaris (din *Scrinul negru*) și remarcă faptul că „olimpianul Călinescu nu rezistă să nu își demitizeze «vizionara de duhuri» [Smărăndăchioaia], care putea să-și însușească replicile rostite în cadrul ședințelor de spiritism la cinematograf sau în saloanele mondene” (Glodeanu, 2022, p. 96), atitudine adoptată de altfel de mai mulți participanți la acestea.

Să încheiem într-o notă sintetică. Lăsând la o parte vânătoarea de episoade mai mult sau mai puțin ezoterice, la care se pretează cu precădere Cernătescu și Opreșan, trebuie să conchidem că, probabil, cea mai mare obsesie a lui G. Călinescu, prezentă în toate romanele (inclusiv în *Enigma Otiliei*) rămâne aceea a reprezentării universului uman sub forma unui sistem ierarhizat al nivelurilor energice. Adevăratul cuvânt-obsesie al lui G. Călinescu este *energia*, aceea energie care se dovedește a fi capabilă să genereze diferite paliere de creativitate, de la sterilitate la inerție, „rodire” sau genialitate, în cazul singular al lui Ioanide. În *Enigma Otiliei*, Pascalopol îi descrie lui Felix moșia din Bărăgan drept „o adevărată școală de energie” (Călinescu, *Opere I*, 2018, p. 358), în vreme ce, în același roman, nenumărate alte personaje operează la diferite paliere de energie creatoare: Simion Tulea face perne de etamină și pictează. Titii pictează epigonic, doar după vederi și ilustrate preluate din cărți, evitând natura. La polul opus, odiosul avocat Stănică Rațiu nu dispune de procese, dar „colcăie” intrigant, devenind în cele din urmă victorios, prin izbânda de a-i fura lui Moș Costache Giurgiuveanu averea ținută la saltea. Acesta, foarte bogat în realitate, „îngheață” energia vieții printr-o avariție molierescă, construind din ce aruncă alții. Viața se exprimă prin energie, ceea ce explică obsesia lui G. Călinescu pentru inform, colcăială. În general, socialul românesc „colcăie” larvar la G. Călinescu și nu numai la el. *Casa cu molii* din *Cartea nunții* este locuită de mătuși în general „nerodite”, necăsătorite, fără copii

(excepție face mama lui Jim, dar și ea și-a oprit energiile vitale), contrastul fiind furnizat de viața sportivă din roman. *Rodirea* apare frecvent în roman, desemnând instanța împlinită, terestră, a energiei creatoare. Dezvirginată marital, mai mult în acord cu legile sociale decât cu cele ale estetizării voluptății senzuale (motiv pentru care apropierea de *Amantul Doamnei Chatterley*, invocată uneori de exegeză, nu se susține), Vera îl laudă pe Jim pentru că a „rodit-o” și vrea imediat copii, nu Absolutul iubirii, de care au vorbit adepții analogiei cu *Cântarea Cântărilor*.

În concluzie, în tentativele lor de a demonstra existența unui G. Călinescu ezoteric, atât R. Cernătescu, cât și I. Opreșan (mai prudent) extrapolează în general date și supoziții biografice, corespondențele acestora cu ideologia artistică a romanelor călinesciene fiind cel mult circumstanțială, dacă nu de-a dreptul imaginară. Nici publicistica lui G. Călinescu nu se pretează unei etichetări ezoterice, din moment ce nu are în vedere o hermeneutică inițiativă și nu se configurează ca tehnică a unei „dezvăluiri”. În lipsa unei documentații mai articulate, așa-zisul ezoterism al lui G. Călinescu se reduce, cu precădere, la o retorică exegetică unilateralizantă, neîndoios incitantă pe alocuri, dar dominată de analogii discutabile.

Referințe bibliografice:

1. CĂLINESCU, George. *Am fost în China Nouă*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955, 182 p.
2. CĂLINESCU, George. *Aproape de Elada. Repere pentru o posibilă axiologie*. Selecție și comentarii de Geo Șerban, supliment al Revistei de Istorie și Teorie Literară, București, 1985, 258 p.
3. CĂLINESCU, George. *Oglinda constelată*. Text îngrijit, prefață și note de I. Opreșan, Ediția a II-a revizuită și augmentată. București: Editura Saeculum I.O., 1999, 175 p.
4. CĂLINESCU, George. *Opere. I. Cartea nunții. Enigma Otiliei*. Ediție critică de Nicolae Mecu, Introducere de Eugen Simion, București: Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă – Muzeul Național al Literaturii Române, 2018, 872 p.
5. CĂLINESCU, George. *Opere. II. Bietul Ioanide*. Ediție critică de Nicolae Mecu, Introducere de Eugen Simion, București: Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă – Muzeul Național al Literaturii Române, 2018, 837 p.
6. CĂLINESCU, George. *Opere. III. Scrinul negru*. Ediție critică de Nicolae Mecu, Introducere de Eugen Simion, București: Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă – Muzeul Național al Literaturii Române, 2018, 1035 p.
7. CĂLINESCU, George. Rememorări. În *Națiunea*, nr. 527, 25 decembrie 1947, p. 5.
8. CERNĂTESCU, Radu, *Literatura luciferică. O istorie ocultă a literaturii române*. București: Editura Cartea Românească, 2010, 355 p.
9. GLODEANU, Gheorghe, *Incursiuni în imaginarul ezoteric*. Cluj-Napoca: Editura Școala Ardeleană, 2022, 468 p.
10. HANGANU, Liliana Nicoleta, *Emanoil Haği-Mosco, București. Amintirile unui oraș. Ziduri vechi. Ființe dispărute*. Ediție îngrijită de Ștefan Pleșia, Dan Pleșia și Mihai Sorin Rădulescu, *Cuvânt-înainte de Paul Cernovodeanu*, București: Editura Fundației Culturale Române, 1995, 328 p. În *București. Materiale de istorie și muzeografie XIV*. București: Muzeul Municipiului București, 2000, p. 376-378.

G. CĂLINESCU: UN „ARISTOCRAT DECADENT” AL CULTURII ROMÂNE

Valentina LIPCAN

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-3229-3174>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. *Aristocrația și aristocratismul în viziunea lui G. Călinescu transcend realismul cvasiburlesc și prețiozitatea descrierilor pe care le exploatează în postura sa de romancier. Prezentarea și critica unei aristocrații în declin depășesc exploatarea tematică romanescă și devin procedee literare criptografiate estetic și cultural. Lumile aristocrației nu sunt doar reconstituite în fresca realistă călinesciană de factură balzaciană și modernistă, dar reprezintă și forme ce se reflectă propriu-zis în personalitatea lui G. Călinescu și în întreaga sa operă pe diferite planuri: critic, estetic, cultural, ideologic etc. Astfel, realizând o extrapolare a scrierilor lui G. Călinescu și a scrierilor despre G. Călinescu asupra unor concepte istorico-literare fundamentale, încercăm să extragem o teorie a geniului, respectiv un model științific și literar, un model cultural aristocratic, un model cultural călinescian aplicabil realităților noastre eraticе.*

Cuvinte-cheie: *decadență culturală, roman călinescian, stilism, însemnări culturale, studiu literar, aristocratism caracterologic.*

George Călinescu: a „decadent aristocrat” of the Romanian culture

Abstract. *Aristocracy and aristocratism in G. Călinescu's vision transcend the quasi-burlesque realism and the preciousness of descriptions that he exploits in his position as a novelist. The presentation and critique of an aristocracy in decline goes beyond the novelistic thematic exploitation and become literary procedures aesthetically and culturally cryptographed. The worlds of the aristocracy are not only reconstituted in the Calinescian realist fresco of a Balzacian and modernist nature, but also represent forms that are in fact reflected in the personality of G. Calinescu, and in his entire oeuvre on different levels: critical, aesthetic, cultural, ideological etc. Thus, realizing an extrapolation of the writings by G. Călinescu and of the writings about G. Călinescu on some fundamental historical and literary concepts, we are trying to extract a theory of the genius, namely a scientific and literary model, an aristocratic cultural model, a cultural model of Călinescu applicable to our erratic realities.*

Keywords: *cultural decadence, Calinescian novel, stylism, cultural notes, literary study, characterological aristocratism.*

George Călinescu este o personalitate eminentă nu doar a lumii literare românești, dar, prin consecință, și a culturii, pentru că viața și opera sa au constituit împreună un univers în care se amplifică noțiunile de *aristocrație* și *aristocratism* nu doar

ca axe românești, dar și ca puncte de reper sociologice, filosofice, ideologice, care au definit integralitatea personalității scriitorului, poetului, criticului literar, profesorului, romancierului, compozitorului, dramaturgului, desenatorului George (Gheorghe) Călinescu.

Ethosul aristocrației și complexitatea sa ierarhică și valorică pot fi construite prin sintetizarea unor varii explicații care indică, de fapt, fenomenologic evoluția civilizației umane. Încă de la primele formații societale, trecând prin istoria Mesopotamiei, a Bizanțului, a Egiptului etc., se marca o imanență a grupurilor „superioare”, care ar fi avut capacitatea strălucitoare de a conduce un grup, o formațiune statală, o națiune. Din Antichitate, invocând definițiile lui Aristotel și Platon, trecând prin misticismul Evului Mediu, până la accepțiunile moderne ale conceptului de aristocrație, ajungem la conjunctura istorică ce include, bineînțeles, principiile eredității și descendenței, care permiteau castei privilegiate politic și economic, guvernărilor aristocratice, monarhiilor să păstreze puritatea „sângelui nobil”, evitând tot tipul de mezalianțe și zdruncinări ale sistemului. Aceeași infimă analiză istorică ne direcționează spre celălalt principiu caracteristic diverselor forme ale aristocrației (militare, politice etc.), perpetuate de-a lungul timpului: principiul *noblesse oblige*. Poziția privilegiată a aristocrației impunea iminent respectarea unor reguli și a unei demnități caracteristice grupului închis. Mai mult decât atât, statutul de aristocrat implica importante responsabilități: sacrificiul în numele bunăstării celorlalți, păstrarea integrității morale, economice, sociale și culturale. Prin urmare, noblețea și rangul obținute ereditar, ca elemente ale hazardului, atrăgeau o continuă și obligatorie înnobilitare a caracterului. Aristocrația, prin urmare, justițiar și onorabil, se regăsea în condiția în care realiza că: „Aristocrația spiritului este adevărata aristocrație a secolului nostru” (*trad. n.*) (Gimeno de Flaquer, 1884). Concepción Gimeno de Flaquer invocă faimoasa istorie a Reginei Elisabeta a României (Carmen Sylva), scriind despre admiterea Majestății Sale la Academia din Tolosa – unde obține și un titlu academic, alături de cel regal –, despre faptul că vorbea impecabil șase limbi, despre pasiunea sa pentru pictură, pian, harpă; în fine, despre talentele sale de mare artistă și statutul de patroană a culturii române și universale (Gimeno de Flaquer, 1884). Regina Elisabeta reprezintă unul dintre multiplele cazuri în care descendența nobilă cauzează și o noblețe intelectuală, un aristocratism veritabil construit în baza studiului, cultivării.

George Călinescu totuși nu a fost de sânge nobil, nu a obținut niciun titlu prin descendență, ba chiar copilăria și adolescența sa nu au reprezentat lumi livești sau culturale în care să pătrundă sublimul cutremurător și declanșator al geniului creator. Maria Vișan, mama adevărată a scriitorului, a acceptat ca Gheorghe Vișan să fie crescut de soții Constantin și Maria Călinescu. La școală manifestase, adesea, prea puțin interes pentru a se distinge academic. Notele sale oscilau între valori mediocre, dar care îi asigurau deseori aprobarea și statutul de elev deloc studios. Totuși, printre aceste cadre estompeate ale vieții, profesori cu studii efectuate la Roma, Viena, München, cu o înaltă pregătire, cu doctorate, păreau figuri fantasmagorice care inevitabil ar fi putut marca elevul. Profesori ca: D. Caracostea, H. Frollo, N. Bănescu, Eugen Ludwig și alții ar fi putut eminentemente să trezească mințile școlărilor, dar așa cum se întreabă I. Bălu: „Intuiaiu totdeauna elevii valoarea reală a profesorilor audiați? Răspunsul e mai degrabă negativ” (Bălu, p. 39).

G. Călinescu simțea o vagă admirație pentru Hildebrand Frolo, profesorul de latină, care tradusese din Horațiu, Eschil, Carducci, D'Annunzio, însă nu a fost remarcat decât de D. Caracostea, fapt ce ne lasă incertitudini în legătură cu formarea aristocratului G. Călinescu. Această linie confuză continuă pentru că în adolescență Călinescu nu manifesta o adulație pentru clasici, lectura îi era stângace, „pauperă” (Bălu, 1981, p. 41). Totuși, putem să menționăm, *ex abruptum*, momentele în care pasiunea pentru lectură devine definită și stăpânește istoria vieții lui G. Călinescu. „Incipit vita nova” (Bălu, 1981, p. 56), a fost marcată în mod special de retragerea bibliotecarului facultății, I. Odor; astfel, G. Călinescu, în luna iunie a anului 1919, obține funcția de „custode” în cadrul Facultății de Filosofie și Litere (Bălu, 1981, p. 59). Mii de volume ale bibliotecii îl induceau pe G. Călinescu într-un vertigo nemaipomenit al cărților și al culturii descoperite. Hazardul sau poate providența, în anul 1918, aduce în posesia bibliotecii tocmai cărțile lui Titu Maiorescu, un fond de carte care l-a atras enorm pe studentul Călinescu prin varietate: filosofie, literatură, știință. Mai cu seamă însemnările lui Titu Maiorescu pe marginile paginilor au fost notații de valoare filosofică și estetică, întrucât G. Călinescu va utiliza ulterior procedee de adnotare similare marelui critic literar (Bălu, 1981, p. 60). Nu uităm de „întâia stea polară”, așa cum îl numește Ion Bălu pe Ramiro Ortiz, acel *maestro* al cărui ucenic a fost G. Călinescu, devenit exponențial o stea alături de ceilalți în constelația aristocraților culturii române. Același I. Bălu menționează că Ramiro Ortiz a fost cel care „i-a întrezărit orientarea generală a spiritului” (Bălu, 1981, p. 67). *Et tout le rest est littérature...* (Paul Valéry). Reperele biografice totuși pot ține de hazard și pot comporta un caracter explicativ, însă nu putem cunoaște cu desăvârșire momentul exact al genezei geniului, dar cel puțin un număr infim de evenimente pot fi conectate de o cauzalitate ce declanșează formarea unui veritabil aristocrat al culturii. Originalitatea unei figuri ca G. Călinescu pare a fi descifrabilă în analizele în care teoria literară obiectivă și intuiția ideologică se pliază întru identificarea *călinescianismului*.

Eludarea stabilirii unui singur termen clamoros ce ar putea descrie creația romanescă a lui G. Călinescu este, de fapt, o formă de recunoaștere a principiilor sale de estetică și, totodată, de valorificare a exegezei care l-a comparat în discursuri docte și semidocte cu străluciți scriitori ca: Eugène Sue, Émile Zola, Honoré de Balzac, Stendhal, Thomas Mann, Garabet Ibrăileanu, Hortensia Papadat-Bengescu și alții (însuși G. Călinescu a găsit în opera sa similitudini cu Eugène Sue și Stendhal); prin urmare, efectul livresc nu vorbește despre o singură configurație a creației; nu se pot stabili limite doar referindu-ne la roman balzacian sau modernism românesc, realism psihologic sau critică burlescă.

Marca autobiografică este inerentă creației lui G. Călinescu, așa cum relevă I. Bălu, invocând și constările lui Marin Preda, E. Lovinescu și Perpessicius: „filonul documentar” este notoriu în romanele lui Călinescu (Bălu, 2000, p. 17). Prin urmare, identificarea unor puncte de reper românești cu o anumită propensiune spre *biografism* face posibilă analiza lui G. Călinescu nu diacronic, ci ilustrativ, în vederea explorării temei aristocratismului în plan holistic.

Literatura aduce într-un cadru muzeistic, într-un orizont al eternei, dar și funcționalei contemplări, o *aristocrație decadentă*; în scrierea ficțională, declinul devine transcendent, aristocrația reînvie și redevine clasă fatidică a societății, ca în

universul proustian. Astfel, printre paginile care sunt dedicate aristocrației românești, remarcăm și integratoarea lucrare a lui Mihai Dimitrie Sturdza – *Aristocrați români în lumea lui Proust* (2016) –, care scriind în termeni istorico-literari reconstruiește, așa cum spune Alexandru Călinescu, „o lume a aristocrației cu blazon, dar și o lume a aristocrației spirituale” (Călinescu, 2016).

Scrinul negru (1960) este romanul-document, care configurează lumile aristocrației în cronicile ale latifundiarilor, moștenitorilor, miniștrilor și scenarii, intrigi amoroase, melodramatice și stridente ale seducției, parcelări, în care personajele ilustre, ale mic-burgheziei, ale aristocrației „se complac într-o aberantă automistificare” (Damian, 1974, p. 21). În această scriere, în mod inevitabil se marchează două planuri temporale, a căror copulă narativă este această idee de decadentă, de apus al aristocrației. Amintește și de stilul romanesc al Hortensiei Papadat-Bengescu și al lui Camil Petrescu, dar, mai cu seamă, „priceperea à fond” a romanului *Scrinul negru* poate avea loc la parcurgerea meditativă a paginilor dedicate psihologiei aristocrației lui Tolstoi (textul *Lev Tolstoi* de G. Călinescu), așa cum spune Adrian Marino în prefața la *Studii de literatură universală* (Călinescu, 1972, p. 225); deci, nu doar în planuri balzaciene este reaşezată aristocrația. Așa cum explică strălucit și laconic S. Damian: „Timpul de aur este invocat mai mult prin epistolele, memoriile, stampele de familie privite și interpretate cu interesul moralistului de Ioanide” (Damian, 1984, p. 20). Ioanide este personajul – simbol al tranziției dintre epoci, al contemplatorului și analistului acestei decadente. Printre viața salonardă, printre castele misterioase, feerice, printre mareșali, duci, prințese, printre pietre de safir și de sardoniu, G. Călinescu îl plasează în schemele romanului pe Ioanide pentru a-și transpune viziunea asupra vieții și creației, pentru a arăta chipul geniului, al cărui semn distinctiv al fizionomiei este cea *in tristia hilaris, in hilaritate tristis*, tristețe veselă, veselie tristă (Pătraș, 2019, p. 95). Geniul este însuși G. Călinescu, care își înfăptuiește destinul între apus și lumina noului, l progresului, așa cum marchează S. Damian cu o fermitate profetică faptul că în *Scrinul negru* planurile se intersectează „la un comic al grandoarei și la un comic al prăbușirii (ceea ce e latent ridicol și apoi, datorită noilor condiții istorice, strident ridicol)” (Damian, 1984, p. 20).

Scrinul negru, ca relicvă de o mare valoare istorică și familială, se găsește prigonit în părți neexplorate ale Talciocului – o piață de anticariat ce se află pe la sfârșitul străzii Colentina, în care zac și se vând ruine ale aristocrației și burgheziei românești distruse; nu în van remarcă lăuntric Ioanide: „Talciocul i se părea un adevărat *Almanach de Gotha*” (cel mai important catalog, registru care prezintă nobilimea și aristocrația europeană) (Călinescu, 1973, p. 47). Acest talcioc, conglomerare a simbolurilor materiale și imateriale ale aristocrației, stabilește iminent puncte de pornire pentru a exploata faimoasa *tehnică a detaliului*, pe care o identificăm mai curând drept o „tehnică a reconstrucției” unei lumi sofisticate, complexe, cu structuri elaborate. Această refracție poate fi aspirația scriitorului, artistului român despre care vorbea Mircea Martin în *G. Călinescu și complexe literaturii române*, invocând eseul lui Tudor Vianu, *Spiritul Reconstrucției*: aspirația de a readuce monumentalul, instigând la pleoaria pentru durabilitate, pentru statornicie (Martin, 1981, p. 49). Mai mult decât atât, această pleoarie se extinde textual și la nivel de construcție a secvenței narative, de combinatorică lexicală și

sintagmatică. Din orice eveniment, din orice cadru fad, aparent insignifiant, oricât de trivial și anost ar părea în cotidianul și în semantica romanului, G. Călinescu, prin manifestarea unui tip de *stilism* lingvistic, reușește să extragă poezia. Aceste tehnici narative, lingvistice și stilistice, care converg spre alăturarea și imbricarea vieților aristocratice, depășesc totuși faimoasa epatare a burgheziei (*épater la bourgeoisie*), atitudine marcată de romantism (caracteristică secolului XIX), tranșantă, nonșalantă pe care au preluat-o impresionistii; ele devin, așa cum se va observa și în celelalte romane, variații ale unui modernism inedit, călinescian. *Modernismul* este structura literară care determină totuși particularitățile creației lui G. Călinescu. Însă nu este unul care se apropie de apogeul James Joyce-Marcel Proust, ci devine o scriere independentă, ce nu a cedat în fața tentației de fi un imitator al curentelor răsunătoare. „Teoria genurilor”, respinsă de Călinescu, a creat prin inerție o teorie a sa complementară și absolutizantă, așa cum constată și Liviu Leonte în *A la recherche du roman moderne*, identificându-l drept cel care rezolvă disputele și aplanează frondele pe marginea problematicei romanului (Leonte, 2006, p. 30). G. Călinescu situează romanul în afara academismului limitativ și îl înscrie în seria creațiilor de o înaltă valoare artistică; nu reușea să identifice modelul desăvârșit nici în romanul francez „anecdotic” al secolului al XVIII-lea, nici în „tendențioasele” romane rusești ale secolului XIX, iar romanul modernist îl împiedica să-și „exprime sufletul și integritatea lui” (Jalbă, 1980, p. 30). G. Călinescu reușește să descopere sensuri și linii constructive în curente ca romantism, baroc, clasicism, etc., cristalizând o prețiozitate a discursului inegalabilă, o dificultate narativă, o abordare tematică personalizată clasicizantă, devenind un adevărat *esprit fort* al creației românești.

Bietul Ioanide (1953) este, de asemenea, o construcție romanescă polifonică, însă în acest caz deja planul retoricii filosofice și al confruntărilor intelectualului efervescent cu alte temperamente ia amploare. Arhitectul Ioanide este parte a unei lumi în care aristocrația istorică trece într-o structură literară secundară, iar analiza ființei umane determină perspective universale, având ca planuri de susținere istoriile unei epoci. Ca punct declanșator este viziunea aristocratului Ioanide, care se remarcă prin și a fost damnat de „viziunea arhitectonică” asupra lumii, care l-a făcut să aibă preocupări care au format fenomenologic o *geometrie estetică și etică*, ce transformă lumea într-o poezie unitară. Începutul romanului marchează acorduri ce prevestesc caracterul întregii opere; prin urmare, arhitectul, refuzând vizita în casa lui Manigomian, invocă o argumentație specifică unui perfecționist obsesiv, impunător al viziunii conform căreia rafinamentul se impune drept calitate umană superioară. Detesta mobilele bric-à-brac, castroanele spoite, ceștile albastre preistorice în favoarea ceștii noi Rosenthal, detesta aromele contradictorii, neconciliabile etc. Căutarea limitei perfecte în toate lucrurile, chiar și în cele mai infime, se cristalizează în opera călinesciană la toate nivelurile, această impresie amintește de poemul *Săpunul*, în care fiecare obiect al cotidianului este iradiat de licărirea sublimului: „O clare farfurii și cești de porțelan,/ Raiul e acoperit cu-așemenea olan” (Călinescu, 1992, p. 75).

Din *Scrinul negru* în *Bietul Ioanide*, arhitectul Ioanide trece într-un plan românesc în care el își ridică talentul creativ deasupra construcțiilor civilizației umane. În prologul romanului *Bietul Ioanide*, Mircea Tomuș alege monologuri

ale personajului, ce exprimă esența acestor închipuiri grandioase: „Aș fi ridicat Babilonul pe Euphrat, zidind în cărămidă și bronz. Nu mă încurcam cu reparații. (...) La Iztapalapa și Temixtitan aș fi făcut niște cetăți lacustre mai somptuoase decât Venetia și Petersburgul” (Călinescu, 1973, p. XI). În arhivele TVR rămân declamate cuvintele de o profundă precizie ale lui Edgar Papu, pe care le alege caracterizându-l pe G. Călinescu; E. Papu spunea că scriitorul „fotografiază adâncurile” (Edgar Papu). Prin Ioanide, aparent, G. Călinescu se autocaracterizează și își identifică și recunoaște menirea literară: „Dumneata poți să râzi, un om ca mine, care se izolează, vede universalul și ignorează particularul” (Călinescu, 1973, p. 8). Alături de magnificul străzilor și mediul citadin în care se desfășoară înaltul talent a lui Ioanide, apare contrastant un cadru al unui mic sat aflat într-o regiune muntoasă. Poezia aerului muntenesc, roiurile numeroase de fluturi, mireasma ademenitoare a brazilor sunt zguduite și diluate de viața de un ascetism socialist pe care o duceau negustorii, gazdele, sătenii inexpressivi pe care-i cunoscuse Ioanide. Însă masa frugală, casa cu mobilierul scortșos etc., acesta le găsea de un farmec pe care Virgiliu le transmitea în versurile din *Ēneida*. Recunoaștem, astfel, alte variații ale aristocratului, definite și de diplomatul și scriitorul Alexandru Paleologu în interviul *Crepusculul aristocrației românești*, realizat de Viorel Ilișoi. A. Paleologu insistă asupra faptului că aristocratul nu este neapărat o tipologie inseparabilă de viața de lux, ci este o personalitate obișnuită să locuiască într-o atmosferă oarecum rafinată, cu slujitori agreabili, cu mâncăruri alese, cu mobile frumoase; totuși, pe de altă parte, remarcă tranșant A. Paleologu, aristocratul este, de asemenea, acel om obișnuit cu foamea, cu frigul, rezistent la orice de adversități ocazionale, „trebuie să fie capabil, în circumstanțe ostile, să suporte dormitul afară, în ploaie, în pădure sau pe scândura goală, sau în șanțuri și noroaie” (Ilișoi, 2020). În ciuda faptului, bucuriile mici și viața chinuită de un ascetism forțat nu-l determină pe Ioanide să admire și să îndrăgească totalmente satul în care se află, antinomiile sale interioare totuși creează o clară percepție asupra lumii, marcată poate de exactitatea similară Iluminismului secolului XVII; astfel forța sa intelectuală era acea „axă centrală” în jurul căreia se construiau toate cu maximă rigurozitate și abilitate recuperatoare, formând un sistem funcțional, în care se regăsesc legile lumii explicate. Ioanide, sau poate chiar G. Călinescu, încearcă să explice austeritatea și limitele celorlalți: „Acești oameni nu au atins încă treapta sublimă a melancoliei fiindcă nu cultivă marea geometrie” (Călinescu, 1973, p. 98). Mai mult decât atât, Ion Bălu, în *Viața lui George Călinescu* identifică unul dintre elementele biografice revelatoare, care indică începuturile lui Ioanide: tocmai în perioada în care se întocmea și redacta romanul *Scrinul negru* se producea „o osmoză între ficțiune și realitate” (Bălu, 1981, p. 388). I. Bălu remarcă faptul că ambiția arhitecturală a lui Ioanide coincide cu un plan desfășurat de G. Călinescu în propria sa grădină. Acest vis modest apăruse la sugestia lui Goethe, din lucrarea *Cântecul desenatorului fiziognomist*; acest vis, menționează I. Bălu, era de a construi o fântână cu o multitudine de țevi, una care ar deveni simbolul celui care domină cadrul și îi dirijează toate formele și fenomenele particulare (Bălu, 1981, p. 388).

Cartea nunții (1933) este un roman care prezintă istoria iubirii juvenile, care tinde spre o cosmogonie antică, așa cum spune exegeza, în tonul istoriei lui *Daphnis și Cloe*. Însă, contrastul regresiei îl marchează femeile din *Casa cu molii* sau, așa

cum le-a numit Paul Georgescu, „mumiile ambulante” (Călinescu, 1989, p. 257), care încercau să oprească timpul spre vederea unui viitor incert, atrăgător, dar care nu mai pătrundea în lumea lor. Recluziunea forțată, conștientă, dar de o nebulie senilă le făcea să renunțe la schimbarea visată, păstrând în pivnițe și poduri cu tot dinadinsul o structură nobilă, un blazon ce cândva edifica o glorie a civilizației, astăzi transformată în ruine casnice, mucegăite, sufocate de vechime și decadență. Tanti Magdalina, deschizând acea ladă verde, repetat, obsesiv, este zguduită de scadența lucrurilor revăzute: „Când dădu capacul la o parte, o privesc de mormânt preistoric i se înfățișă înaintea ochilor. Îngropate într-o mucilagine verzuie de cocleli și rugini și acoperite cu o țărână fină de gândaci, molii, omizi mărunte, negre și păoase ca scama de catifea, toate uscate, precum și cu pudra mărunță a lemnului rumegat de cari, se aflau acolo, unele peste altele, tablele de aramă, cupe, sfeșnice, linguri de argint, feligene mici turcești, farfurii de Birmingham datate 1828, și fel de fel de ibrice, piulițe, talere de alamă și de aramă” (Călinescu, 1989, p. 185). Există fragmente în *Cartea nunții* care ne determină să credem că, de fapt, aceste descrieri ale moștenirii aristocrației, ale mozaicului material al clanului familial sunt reverberații melancolice în legătură cu un trecut care nu se mai întoarce. G. Călinescu, mereu păstrând linia de tensiune narativă, și acordând acestor elemente o funcție mai mult decât decorativă, ornamentală, le atribuie o funcție analeptică, care transferă personajul (Jim) din prezent în „trecutul superior” prin intermediul unor secvențe construite *in crescendo*, care sugerează din nou esteticitatea pătrunzătoare a discursului literar: „Dulcele cântec metalic era cu atât mai melancolic cu cât părea învăluit într-o raclă mică de cristal, învelit în scamă și paralizat de rugini. Cu urechea lipită de lemnul scrinului, Jim ascultă vrăjit arhaica melodie, din ce în ce mai lentă, până ce ultimul clinchet muri într-un scârțâit de greier” (Călinescu, 1989, p. 33). Acest fragment amintește, în sens giratoriu, de o senzație pe care o creează unul dintre poemele din volumul *Lauda lucrurilor*, de G. Călinescu (*Melodia lucrurilor*), în care, văzându-se copil, se lasă învăluit de tainicele istorii ale obiectelor, de muzica ancestrală a lumii: „Copil abia făclia unui crin/ În mâini țineam, paharul dus la gură/ Era o urnă rece, o figură/ De arhitectură grea luciosul scrin. (...) Lumea suna frumos. Făcem țimbal/ Din lingurițe, tăvi, pahare, cești./ Pluteam în melodii cu cozi de pești/ Verzi, diafani, prin apa unui bal.” (Călinescu, 1992, p. 74).

În *Crestomația critică* a romanului *Cartea nunții*, George Ivașcu rezumă: „Fundamental, Călinescu a fost un vitalist” (Călinescu, 1989, p. 254). Tocmai aristocratului G. Călinescu, prin spirit, îi corespunde această vivacitate și efervescență a pasiunii în care iubirea sănătoasă, iubirea voluptoasă, erotismul înălțător, entuziasmul cosmogonic al tinerilor câștigă împotriva faimoasei „case cu molii”; deci, într-un final, câștigă *umanismul* reedificator, ce se îndreaptă către o pasionantă formă de a trăi, în conexiune cu legitățile Antichității bucolice, virgiliene, ce marchează „descendența clasică a romanului” (Ciocârlie, 2016, p. 25). Alexandra Ciocârlie extrage, în vederea amplificării acestei idei, cuvintele înălțătoare ale lui G. Călinescu din *Sensul Clasicismului*: „(...) noi suntem, geografic și spiritual, mai aproape decât mulți alții de vechea Eladă” (Ciocârlie, 2016, p. 25).

Enigma Otiliei (1938) este romanul care încoronează opera lui G. Călinescu, chiar dacă, din punct de vedere cronologic, apare după *Cartea nunții*, reprezentând

o a doua încercare de a crea un veritabil roman modernist. Acest roman este, într-adevăr, acea *magnum opus* a lui G. Călinescu în proză, care înglobează realismul balzacian, realismul psihologic și vibrația modernistă în literatura românească. Deschiderea istoriei în strada Antim este memorabilă și demonstrează măiestria de romancier a lui G. Călinescu, controlul său asupra extensiunii narative, asupra introducerii cititorului în lumea burgheză, aristocrată caducă. Scriitorul reușește să construiască, așa cum constată și Corina Ciocârlie și Andreea Răuceanu, „poate cel mai complet și mai sugestiv portret al unei străzi bucureștene din literatura română” (Ciocârlie, Răuceanu, 2019, p. 19). Rezonanța spectaculoasă a descrierii străzii, constituită de un Hermes de ipsos, frontoane grecești, rozete gotice, imitații de vitralii etc., transmite o imagine a casei „între kitsch și grotesc” (Ciocârlie, Răuceanu, p. 20). Însă viziunea călinesciană înobilează această deschidere, conferindu-i casei un farmec ciudat, intensificat de o melancolie îmbietoare care va da, astfel, „subtonul principal al narațiunii” (Ciocârlie, Răuceanu, 2019, p. 20). De la Felix, deschizând ușa gotică a casei Giurgiuveanu, până la Otilia, stabilită în Buenos Aires, se rotesc în interiorul romanului subiecte potrivite realismului literar ca avariția, gelozia, viața de lux, invidia, reminiscențele vieții salonarde, tocmai după „metoda balzaciană în construcția epică” (Alec, 1974, p. 87). Însă, de data aceasta, finalul care marchează caracterul circular al romanului, motivul întoarcerii la geneză spre construirea unei introspecții, este cel care include declamația, poate de o sensibilitate abisală, determinant pentru înțelegerea amplificată a romanului în mod retrospectiv: „Nu numai Otilia era o enigmă, ci și destinul însuși” (Călinescu, 2009, p. 476).

Otilia este o strălucită pianistă, o boemă rafinată, o colecționară de romane și obiecte de o somptuozitate melancolică, iar datorită protecției paterne și iubirii virile a lui Pascalopol, această lume devine tot mai atrăgătoare și fermecătoare, fiindcă această viață de aristocrată enigmatică pe care el i-o oferă intensifică fervoarea caracterului și ambițiile societale de femeie în devenire. Totuși, ea dă dovadă și de un stoicism și aristocratism al spiritului, reușind să renunțe la dragostea pentru Felix în numele carierei sale de medic, nepermițând pierderea potențialului său și evitând distrugerea acestuia de vreo pasiune amețitoare, asupritoare, ce l-ar fi îndepărtat cu desăvârșire de gândirea și viața medicinistă, rațională. Astfel, în literatură, firea Otiliei devine o *emblemă literară*, situată pe o scală universală, pentru că tocmai această nonșalanță, independență, tainică maturitate și frumusețe aleasă ne fac să ne adresăm întrebarea (poate retorică) pe care și-o pune și S. Damian: „De ce sufletul Otiliei scapă unei înțelegeri riguroase?” (Damian, 1974, p. 142). Femeia „inclasificabilă” (Damian, 1974, p. 142) este cea care are „acel ceva”, un farmec insondabil la nivel științific, empiric, totuși identificabil și simțit. Astfel, Otilia poate sta alături de femeile unice ale literaturii universale: Estella lui Charles Dickens din *Marile Speranțe*, Clavdia Chauchat a lui Thomas Mann din *Muntele vrăjit*, Consuelo a lui George Sand (Amantine Lucile Aurore Dupin) din romanul cu titlul eponim *Consuelo*. Femeia în textele lui G. Călinescu este abordată în consonanță cu viziunile și simțirile proprii; scriitorul apreciază femeia ca un veritabil intelectual, reușind să capteze valorile inefabile ale acesteia, fapt pentru care ajunge să fie iubită, și propulsează acest model admirabil din viață în literatură. O sinteză revelatoare o oferă G. Călinescu într-o scrisoare adresată tocmai soției sale, Alice-Vera:

„Și cum e de bănuț că așa prost nu sunt încât să mă îndrăgostesc de orice Caliopă, se vede treaba că trebuie să ai tu ceva dincolo de orice prețuire publică și concurs de frumusețe care să mă lege pentru totdeauna de tine” (Călinescu, 1979, p. 23).

Pascalopol este personajul pe care probabil mereu și-a dorit să-l creeze G. Călinescu pentru a introduce în literatură un aristocrat cu gust desăvârșit și care ar avea aerul calm, sigur al „vechiului lux”, dar și al modernului. Chiar dacă tot timpul putem invoca, ca justificare a mediocrității și prostului gust, faimosul adagiu latin *de gustis non est disputandum* (gusturile nu se discută), reușim, inevitabil, să percepem finețea sobră, elocventă, profundă a unui obiect. Simpla evocare a costumului în care era îmbrăcat Pascalopol când îi întâmpină pe Felix și Otilia în gara Ciulnița evidențiază acribia descriptivă și gustul estetic al naratorului: „Pascalopol era îmbrăcat într-un elegant costum rural-colonial (carâmbi de pânză închiși cu șireturi, costum de doc verde cu multe buzunare sistematice, pălărie de paie neagră)” (Călinescu, 2009, p. 79). Astfel, G. Călinescu, după cum s-a regăsit și în natura eterogenă, superioară a Otiliei, se aseamănă și cu Pascalopol, precum spune și I. Bălu, colecționând elemente de decor, mobile, figuri întru scopul de a-și crea visata locuință stilizată, personală, într-un spirit eclectic, care să reflecte marea cultură interioară a stăpânului casei: „Prin ani, asemenea lui Pascalopol, G. Călinescu a achiziționat câteva piese în stiluri diverse care dau astăzi camerelor înfățișare barocă: fotolii „Aubusson”, „Biedermeier”, o ladă venețiană medievală, oglinzi venețiene ș.a. Peste tot, poterie de Transilvania” (Bălu, 1981, p. 387). Asta ar fi doar unul dintre multiplele cazuri ilustrative când G. Călinescu dădea frâu pasiunii sale de colecționar de obiecte de artă. De ce, totuși, G. Călinescu, în mod ostentativ, dedică atât de multe pagini în romanele sale descrierilor prețioase? De ce textul său este caracterizat constant de acel *copia verborum*? De ce în fiecare cadru persistă această decorativitate seducătoare? Care ar fi motivațiile acestei obsesii călinesciene?

În *Amintiri despre G. Călinescu*, se relevă, prin cuvintele lui Mihai Novicov, una dintre devizele autorului romanului *Enigma Otiliei*: „literatura patriei nu poate fi servită decât printr-o cercetare de viguroasă întemeiere științifică, realizată în spirit critic, prin confruntarea cu valorile cele mai de seamă ale culturii umane, în lumina călăuzitoare a marxism-leninismului și într-un stil elevat, demn de epoca noastră, epoca marilor înfăptuiri socialiste” (*Amintiri despre...*, 1979, p. 11). Se cunoaște că, prin 1946, G. Călinescu a săvârșit o vizită în URSS, care a determinat publicarea cărții de impresii de călătorie *Kiev-Moscova-Leningrad* (1949). Însemnările acestor vizite cuprind o ideologie concesivă, un „angajament politic camuflat cu frumuseți literare jalnice” (Pătraș, 2016, p. 92). Acesta poate fi un punct de întâlnire între ideologia depășită și decadentă directă a scriitorului, care stabilește URSS ca fiind o „utopie pur călinesciană” (Pătraș, 2016, p. 95), în care se regăsesc aparent elevarea culturală, intelectualitatea, eleganța comportamentală etc., și nu scrie direct diatribe. Totuși, valorificarea esteticului obiectiv, dincolo de periclitările politice, indică intenția lui G. Călinescu de a edifica o forță comună, și mai cu seamă de a înfăptui lucruri nobile, care instigă creația elaborată, creația colectivă a frumosului. O constatare care intensifică aceste idei este pusă în evidență și de Andrei Terian în *A cincea esență*. A. Terian se referă la o aserțiune care aparține

lui Karl Marx și care l-a determinat pe G. Călinescu să ofere următoarele adnotări: „Frumusețea artistică e produs al omului, și cuprinde o idee, fiind propriu omului, în urma cerebralizării lui, să continue opera naturii” (Terian, 2009, p. 54). Friedrich Engels în *On Literature and Art*, justifică printr-un argument viabil multilateralitatea muncii efectuate de ființa umană; Engels vorbește despre complexitatea organică a mușchilor, ligamentelor, care contribuie treptat la efectuarea unor operațiuni tot mai avansate, fiindcă însăși corpul uman – instrumentul muncii – este de o frumusețe în ascendență, fapt care vorbește despre *inherited finesse*, finețea ereditară, înnăscută a omului (*trad. n.*). Prin urmare, deduce Engels, nivelul înalt de perfecțiune al acestor aspecte se transferă natural și firesc în creații ca picturile lui Rafael, monumentele lui Thorvaldsen, muzica lui Paganini (Marx, Engels, 1978, p. 128-129). Astfel, s-ar putea explica utilizarea extrem de frecventă a tehnicii detaliului și reconstrucției: G. Călinescu readuce metodic, calculat, dar și emoționant predispoziția umană pentru rafinament, pentru calitate, pentru *caracter*.

Noțiunea de *caracter*, în cazul lui Călinescu, ne direcționează inevitabil pe o linie chiar romantică spre autenticitatea și originalitatea sa în postură de consacrat, eminent critic și istoric literar. Publicarea *Istoriei literaturii române* în anul 1941 a declanșat represalii și atacuri nejustificate la adresa concepțiilor sale despre critică și istorie literară, urmate chiar de destituirea sa din postul de la Universitate (Țugu, 1998, p. 240). Însă convingerile sale sunt bine pironite și nu sunt ușor de anulat: estetic, ideologic, civic, literar, aristocratic, G. Călinescu rămâne același și după „încercările, abia voalate de intimidare” din perioada anilor 1947–1954 (Țugu, 1998, p. 240). Deseori acuzat de crearea unor biografii romanțate, idealizate, G. Călinescu își reafirmă poziția, invocând multiplu *subiectivitatea* ca singură forță centrifugă în jurul căreia pivotează analizele de calitate și care demonstrează valoarea scriitorului, pentru că abordarea diacronică, metoda, resursele bibliografice, documentul, aplicarea istorismului sunt accesibile tuturor, dar viziunea, interpretarea sunt calități distinse, imanente criticului vizionar.

De la universul național, de la opera magistrală care aglutinează istoria literară, prin urmare istoria culturii române, revendicându-i pe creatori ca Mihai Eminescu, Ion Creangă etc., ajungem totuși să ne punem problema pe care o formulează și Andrei Terian într-un paragraf al vastei monografii *A cincea esență*, și anume dacă G. Călinescu a fost cu adevărat un *critic european*? Dincolo de prezumția științifică și analiza istorică a cercetătorului și criticului Andrei Terian, se pot găsi nemișlocit răspunsuri în scrierile „normative” ale lui G. Călinescu. Probabil, răspunsul la această întrebare îl expune chiar în selecția de texte *Pagini de estetică*, referindu-se la eterna dispută și incertitudine care vizează stabilirea adevăratului calibru al unei opere, adică poziția sa în ierarhia valorilor universale. Atunci, în mijlocul acestor dispute, G. Călinescu readucea o veche, dar infailibilă, chiar genială metodă de a stabili adevărata valoare a operei: *compararea operei cu capodoperele literaturii universale* (Călinescu, 1990, p. 86). Reiterând ideea de literatură ca univers absolut, care cuprinde paradigme filozofice, științifice, artistice, G. Călinescu se îndreaptă spre problema pregătirii criticului și istoricului literar, manifestând o atitudine invectivă față de așa-zisa „obiectivitate”, care poate ascunde, de fapt, niște opinii compilate (Călinescu, 1990, p. 85). De exemplu, un critic fără *Weltanschauung* (cultură filozofică), scrie G. Călinescu, „e un orb” (Călinescu, 1990, p. 85). Totuși,

argumentând premeditat această metodă, G. Călinescu exprimă convingerea că un veritabil critic și istoric literar trebuie să manifeste un clar interes pentru un comparatism sistematizat pentru a dobândi „marea cultură literară”, pentru acumularea unor ample și variate cunoștințe în domeniul literaturii universale (Călinescu, 1990, p. 85).

Talentul interpretativ și critic, o inegalabilă gândire asociativă, un sistem de referințe ce include o exponențială erudiție și extinsă panoramă asupra lumii demonstrează nu numai abilitatea intelectuală a lui G. Călinescu, dar și gustul literar sublim (o viziune similară cu cea a lui David Hume sau cu cea fatalistă a lui Edmund Burke), râvnirea adevărului și mai cu seamă cultivarea unei proprii conștiințe literare ce alege mereu splendidul și extrage poeticitatea latentă chiar și din modelul literar criticat și metodic chestionat.

În *Pagini de estetică* se regăsește un extras din *Metamorfozele criticii europene* în care autorul Romul Munteanu reușește să definească chintesența criticului literaturii universale, G. Călinescu, care și edifică modele de critică literară, ce determină o expansiune și explozie culturală: „Studiile sale despre scriitori străini pun în lumină o *conștiință estetică universală*, care vibra cu aceeași putere față de toate fenomenele artistice specifice, decelate pe cele mai diverse meridiane ale Europei” (Călinescu, 1990, p. 191).

Antologia *Scriitori străini* (1967), îngrijită de Vasile Nicolescu și Adrian Marino, este una care reunește o serie de scrieri dedicate tocmai literaturii universale; texte care, aparent, sunt expuneri eseistice afectate de același enciclopedism recurent, dar acestea sunt studii propriu-zis călinesciene, în sensul în care G. Călinescu nu renunță nici la stilul depurat și nici la abordarea personalistă, universalistă, demonstrând aplicabilitatea și viabilitatea propriei sale metode. Se reîntorc, în noi forme descriptive, în vizorul și atenția sufletească a cititorului marii clasici ca Horațiu, Ovidiu, Petrarca, Cervantes, Henrik Ibsen, E. T. A. Hoffmann. G. Călinescu își propune să studieze „adâncurile” și sufletul autorului. Aceste moduri amintesc de procedeele și construcțiile faptice ale stilisticii idealiste ale lui Leo Spitzer, Carlos Bousoño, Dámaso Alonso etc., dar și de o anumită analiză caracterologică, psihologică a autorului; Andrei Terian recunoaște posibilitatea ca *Psychanalyse de l'art* din 1929 a lui Charles Baudouin să fi stabilit conexiuni ale criticului cu „fenomenologia imaginației și tematismul critic” (Terian, 2009, p. 632). De exemplu, la Petrarca, sau cum îl numea G. Călinescu, „primul poet *selvaggio* al lumii moderne” (Călinescu, 1967, p. 164), fixează elemente poetice corespunzătoare rafinării: fluturele de lampă atras de lumina ochiului, *il vassel d'oro* plin cu trandafiri, veșmântul Laurei – „o femeie poleită și puțin aureolată în maniera medievală” (Călinescu, 1967, p. 158), părul-diademă; În *Roza lui Condillac* identifică „ideologia senzațiilor” (Călinescu, 1967, p. 307); studiază viața extravagantă de aristocrat a contelui Lorenzo Magalotti și a venețianului Carlo Goldoni, supune unei scurte închiziții *Anti-crocianismul*, îl restudiază pe *Cavalerul de Florian*, pătrunde în *Utopia lui Baudelaire*, îl revede pe Goethe în *Wilhelm Meister* și își arată doct și concis afecțiunea pentru poezia fraților spanioli *Antonio Machado* și *Manuel Machado y Ruiz*, printre multe alte studii și scrieri ce captează universalismul în literatură: *Benjamin Constant și studiul grecilor*, *Linia lui H. Monnier*, *Al. Manzoni și romanul istoric* etc. Criticul G. Călinescu își

îndreaptă, de asemenea, atenția asupra unor percepții consacrate ale lui Voltaire, reexaminează „metoda lui Sainte-Beuve”, dar și supune decodificării volumul de poezii al lui Sainte-Beuve, interpretând și revizuiind valoarea volumului *Joseph Delorme*. Alte culturi, literaturi exotice și peisaje culturale ale Orientului îi atrag atenția finului critic, de exemplu – cea japoneză. În literatura și cultura japoneză G. Călinescu explorează societatea pasională, regulile membrilor aristocrației, intrigile locale, viața excepțională a unei gheișe, edificiile, lampionii etc.; în fine, enigmatică și ademenitoare idilă orientală a *Cartierului Joshiwara*. În numeroase articole, G. Călinescu, ca un cercetător al misterelor imanente ale lumii, pătrunde și în lumea obscură și himerică a magiei, a ocultismului, a misticismului; articole care sunt reunite într-o ediție îngrijită de I. Oprișan, *Oglinda constelată* (1990). *Impresii asupra literaturii spaniole* (1965) constituie o analiză cuprinzătoare a unor „truisme ale romanisticii” (Călinescu, 1965, p. 5), cum le numește cu reticență și modestie G. Călinescu. Scriitorul dedică o carte separată literaturii spaniole întru realizarea unui experiment cultural și a unei aventuri intelectuale diferite, poate, de cele ale unor scriitori ca Washington Irving sau Edmondo de Amicis, scriitori care, mai întâi, au desfășurat călătorii în Spania, trezind, ulterior, în ei impetuoșitatea creativă determinantă pentru elaborarea unor lucrări istorice sau ficționale despre cele văzute. G. Călinescu însă își propune să realizeze traseul invers, să cunoască geografia unei țări prin literatură, studiindu-i adâncurile culturale (Călinescu, 1965, p. 7). Recunoașterea realității ca incompatibilă uneori cu datele literaturii nu-l oprește totuși pe Călinescu să realizeze că literatura națională este constituită din „documente pozitive ale aspirațiilor respectivului popor” (Călinescu, 1965, p. 7). *La honra*, o pecetluire în istoria spiritului liber, este tratată de G. Călinescu cu interes, din perspectivă istorico-literară, alegând tocmai acest subiect (nu aleatoriu), ca admirator al bravurii și vitalității, al moștenirilor vizigote și arabe ale Spaniei, studiază principiile privilegiului și ierarhiei aristocratice, bifurcările ei în care se găsesc combatanți și tipologii în chip de hildalgos, judíos, moros, luând poziția nobilului în vulgul care apără *la limpieza de la sangre*. „Nobilul spaniol” este studiat de G. Călinescu într-un plan amplu asociativ, un joc animat de reveria pentru rafinament, profunzime, ardoarea spaniolă pe care o redescoperă în *la locura* lui *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* sau în etern indescifrabila pictură labirintică *Las meninas*, în care Diego Velázquez vede „complexitatea psihicului aristocratic” (Călinescu, 1965, p. 281); astfel, G. Călinescu, pornind de la reperi universale, realizează și multe alte stampe literare ale Spaniei.

Insemnări de călătorie (1973) reprezintă o încântătoare compilație de texte publicate de G. Călinescu în periodice ca *Jurnalul literar*, *Ecoul*, *Contemporanul*, *Națiunea*. Un „critic-peregrin” (Pătraș, 2016, p. 91) al României săvârșește călătorii și trăiește vacanțe (inclusiv didactice, de investigare) pe care le transpune în text nu atât prin tematica inedită, cât, iarăși, prin virtuozitatea stilului și capacitatea de a transforma orice cadru în literatură. Tocmai de la început, în *Lecțiile vacanței*, G. Călinescu nu-și pierde conștiința propriilor valori și viziuni ce vizează potențialitatea culturală a lucrurilor, locurilor, peisajelor. Astfel, G. Călinescu pornește de la spectacolul azuriu și maiestuos al mării, observația și contemplarea căruia poate reprezenta descoperirea unor „judecăți estetice nebănuite” (Călinescu, 1973, p. 24), care te vor determina să prețuiești și să înțelegi extraordinara artă

a marilor pictori, ca G. Petrașcu (Călinescu, 1973, p. 25). Faimosul compartiment *Sentimentul cetății* readuce în seria călinesciană pasiunea sa pentru arhitectura elaborată, cu o notă morală, dar și maiestuoasă. Se înțelege că scriitorul nu și-a tradus această predilecție a construcției stilizate doar prin Bietul Ioanide, ci prin scrieri directe de analiză și impresii de valoare. Considerând orașul românesc drept o „abstracțiune administrativă”, G. Călinescu, ca exponent al viziunii arhitectonice, insistă asupra faptului că tocmai acest „spirit de cetate” stă la baza întemeierii unei adevărate culturi (Călinescu, 1973, p. 37), o observație pusă în valoare și de Ovidiu Pecican în paragraful *Citadinism și monumentalitate* din studiul *României și Europa mediană*. La începutul acestuia însă, vorbește despre o constatare conform căreia George Călinescu ar putea fi identificat drept reprezentantul unei tipologii aristocratice decadente, un adevărat estet, îndrăgostit peste măsură de frumos. În anul 1939, reflectând asupra peisajului urbanistic bucureștean, G. Călinescu realizează că un semn al grandorii unei culturi, al unei civilizații sunt, de fapt, „monumentele gratuite, fără niciun scop, catedralele, piețele publice, arcurile de triumf, palatele decorative” (Pecican, 2021, p. 207). În acest mod în *Însemnări de călătorie* se denotă aceeași practică, ce marchează șablonul creației călinesciene: „practica de inventariere” (Tudurachi, 2016, p. 124). Câmpul monumentalizării are o legătură strânsă cu explorarea locului și a obiectelor artistice constitutive ale unui patrimoniu căruia îi este caracteristică o potențialitate „producătoare de valori culturale” (Tudurachi, 2016, p. 124). Astfel, categoriile frumosului care au format geniul, „disponibilitatea de creație” au fost explicate ca și în cazul „revoluției anticarilor”, doar că într-o direcție diferită (Tudurachi, 2016, p. 124-125). Iminent, aceste percepții se amplifică în *Economia gratuitului*, din care se pot extrage schițe onirice, visuri arhitecturale ale unui pasionat de luxul misterios al lumii, iar noi extragem un vis ce recrează Bohemia medievală, mistică: „Visez un mare claustru lângă o biserică, cu chiostro mare și chiostro mic, mănăstire fastuoasă cu celule, pe care le-aș oferi scriitorilor și artiștilor spre a trăi când vor în comun, ca într-o abație profană” (Călinescu, 1973, p. 45).

Scrieri despre artă (1968), o ediție alcătuită de George Muntean, de asemenea îl profilează pe G. Călinescu ca având stofă de culturolog, de critic de artă, om priceput care își declamă teatral, dar și argumentat părerile și impresiile. Numeroase articole publicate în reviste și periodice ca *Adevărul literar și artistic*, *Contemporanul*, *Jurnalul literar*, texte fragmentare din lucrări ale lui G. Călinescu, precum *N. Filimon*, sunt reunite întru explorarea tehnică, dar și sensibilă a unui iubitor de artă, a unor texte în care stilul consacrat reflectă spiritul, G. Călinescu nemanifestând atitudini arogante de absolută cunoaștere, așa cum confirmă el în articolul *Tot despre muzică*, vorbind despre muzica și „inima” lui Schönberg: „Știam că Schönberg s-a întors treptat spre ordinea tonală, admir demnitatea sa omenească, nu e necesar ca un ideolog ca mine, oricâtă intuiție și chiar instrucție muzicală i s-ar atribui, să se amestece în probleme prea speciale” (Călinescu, 1968, p. 97). Alături de articolele dedicate unor microstudii despre balet, sistematizării impresiilor în legătură cu cinematografia, actorii, dansatorii, decorul de scenă, fizionomia, studiul caracterologic al artiștilor etc., se remarcă o predispoziție pentru a trata tema muzicii, în special în articole ca *La un portret al lui George Enescu*, *Poezia și muzica*, *Chopin*, *Abstracționismul muzical*, *Umanismul marii muzici*, stabilesc

simple, dar transcendente legături cu iubirea lui G. Călinescu pentru muzică, care se înfiripase încă în sufletul adolescentului, studentului George Călinescu; finețea cu care ascultă și simte autorul muzica, a fost tradusă și în romanele sale, marcând acea „muzicalitate a stilului” și oscilațiile, armoniile retorice, sintactice, lexicale trepidante. I. Bălu aduce în vizor recunoașterea scriitorului în privința muzicii care a fost edificatoare și pe plan intelectual: în modulația sa, în modul în care aranja și enunța fraza, în crescedendele și descrescendele sale (Bălu, 1981, p. 43). Mai mult decât atât, arhivele TVR au immortalizat acea voce de o rezonanță teatrală, umoristică, burlescă, cu ridicări de voce, cu melodizări premeditate, de o expresie oratorică rar întâlnită în discursul scriitorilor români. În amintirile lui D. Păcurariu, această extravaganță vocală era alcătuită de „(...) verbul scânteietor, flexiunea cantată, sonoră, cu urcări și coborâri ritmice ale tonului, precum la oratorii din vechea agoră ateniană sau din forumul roman” (*Amintiri despre...*, p. 161). Vasile Nicolescu își amintește, revăzându-l pe G. Călinescu acasă, cum asculta muzică și cum dorința de a asculta se îndrepta adeseori spre compozițiile cantorului Tomașevski: coralul din Cantata 147 și Siciliana din Sonata a II-a pentru clavecin; probabil gravitatea expresiei, contemplarea sensibilă, ascultarea înălțătoare care constituiau aceste scene ale unui Călinescu al muzicii, cu desăvârșire, l-au determinat pe V. Nicolescu să înțeleagă că, de fapt, „cultul levitației prin muzică era un mod de a cunoaște infinitul uman, infinitul verticalității spiritului” (*Amintiri despre...*, 1979, p. 165). Se simte, în note savante și în tonuri mistice, grandoarea adorației călinesciene pentru muzică, deloc infantilă sau emfatică, pentru că „fără muzică nicio știință nu este posibilă; însăși lumea a fost creată și funcționează în baza unei armonii” (San Isidoro de Sevilla).

Ca mostre ale unui veritabil aristocratism spiritual, în care G. Călinescu își extinde manifestarea geniului, sunt propriile creații de artă: compoziții muzicale pentru piese, descompuneri în desen ale unor mișcări de balet, schițe ale decorului pentru piese de teatru, peisaje și planuri de arhitectură schițate, inclusiv și modele de rochii creionate cu adnotări tehnice care priveau materialul etc. Astea sunt dovezi că-i era specifică o vagă polimatie, sunt schițe „litografice” ce pot fi contemplate în ultimele pagini ale volumul editat *Scrieri despre artă* (1968).

Ca selecție epigramatică, din antologia *Scriitori străini*, desprindem o magistrală clarificare a lui G. Călinescu în raport cu această recurentă confuzie privind analiza și clarificarea calităților unui veritabil intelectual: „La noi umanismul se confundă cu enciclopedismul” (Călinescu, 1967, p. 805). Prin urmare, G. Călinescu a fost un erudit dincolo de cunoștințe și abilități cognitive, a fost un veritabil umanist, care a întrevăzut adevărata valoare nu doar a literaturii, dar și a confluenței științelor și a explicat-o în fiecare pagină, exercitând o adevărată orfevrărie literară în numele unui triumf al intelectualității adevărate și al scrierii ce mișcă sufletește. A fost un gânditor care s-a ridicat deasupra limitelor, deasupra specializării, interesat sistemic de o varietate de teme, materializând un tip de „joc cu mărgelile de sticlă” la care visa Herman Hesse. Vorbind de Hașdeu, G. Călinescu, de fapt, vorbește despre sine: „Hașdeu nu sărea de la una la alta, ci învârtea o sferă enormă, căutând a o percepe simultan”. (Călinescu, 1967, p. 806).

George Călinescu a fost un *homo universalis* care a luptat prin cuvânt și prin atitudine aleasă împotriva superficialității, filistinismului, diletantismului și chiar împotriva snobismului – defecte și naturi maligne ale actualității. Stilizarea analizei metodice, rigoarea științifică, profunzimea analitică, interesul culturologic nu au făcut decât să înalțe, de fapt, un spirit aristocratic în umbra culturii române, care a creat o operă mai actuală decât niciodată și căreia îi putem asigura transcendența și eternitatea printr-o entuziastă valorificare, relectură și recontextualizare.

Referințe bibliografice:

1. ALECU, Viorel. *Opera literară a lui George Călinescu*. București: Editura Albatros, 1974, 218 p.
2. *Amintiri despre G. Călinescu*. Ediție îngrijită, prefața, indici și bibliografie de Ion Nuță. Iași: Editura Junimea, 1979, 260 p.
3. BĂLU, Ion. *ENIGMA OTILIEI de George Călinescu*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2000, 128 p.
4. BĂLU, Ion. *Viața lui G. Călinescu*. București: Cartea Românească, 1981, 454 p.
5. CĂLINESCU, Alexandru. *Aristocrați români în lumea lui Proust. Anton Bibescu, Martha Bibescu, Anna de Noailles, Elena Bibescu*. 3 martie, 2016. Disponibil: <https://moldova.europalibera.org/a/27585822.html> (citat: 05.08.2024).
6. CĂLINESCU, George. *Impresii asupra literaturii spaniole*. București: Editura pentru Literatură Universală, 1965, 367 p.
7. CĂLINESCU, George. *Scrieri despre artă*. Ediție alcătuită de George Muntean. București: Editura Meridiane, 1968, 234 p.
8. CĂLINESCU, George. *Bietul Ioanide*. Prefață de Mircea Tomuș. Vol. I, București: Editura Minerva, 1973, 305 p.
9. CĂLINESCU, George. *Cartea nunții*. Tabel cronologic și crestomație critică de Felicia Moșoianu. Timișoara: Editura FACLA, 1989, 288 p.
10. CĂLINESCU, George. *Enigma Otiliei*. București: Adevărul Holding, 2009, 477 p.
11. CĂLINESCU, George. *Însemnări de călătorie*. Ediție îngrijită, prefață și indice de George Muntean. Editura pentru turism, 1973, 222 p.
12. CĂLINESCU, George. *Lauda lucrurilor*. Ediție integrată după manuscrise. Text stabilit și Argument de Marcel Duță. București: Editura „Grai și suflet – cultura națională”, 1992, 296 p.
13. CĂLINESCU, George. *Pagini de estetică*. Antologie, prefață, note și bibliografie de Doina Rodina Hanu. București: Editura Albatros, 1990. 195 p.
14. CĂLINESCU, George. *Scriitori străini*. Antologie și text îngrijit de Vasile Nicolescu și Adrian Marino. Prefața de Adrian Marino. București: Editura pentru Literatură Universală, 1967, 829 p.
15. CĂLINESCU, George. *Scrinul negru*. Vol. I, București: Editura Minerva, 1982, 397 p.
16. CĂLINESCU, George. *Scrinul negru*. Vol. II, București: Editura Minerva, 1982, 463 p.
17. CĂLINESCU, George. *Scriitori și documente*. Ediție îngrijită, note și indici de Nicolae Scurtu. Prefață de Al. Piru. București: Editura Minerva, 1979, 310 p.
18. CĂLINESCU, George. *Studii de literatură universală*. Prefață de Adrian Marino. Editura Albatros, 1972, 253 p.
19. CIOCĂRLIE, Alexandra. Reverberații antice în *Cartea nunții*. În: *România literară*. Mai 2016, p. 24-25.
20. CIOCĂRLIE, Corina, RĂSUCEANU, Andreea. *Dicționar de locuri literare bucureștene*. București: Humanitas, 2019, 2020, 395 p.

21. *Collier's Encyclopedia*. Volume 2 of Twenty-Four Volumes. Crowell-Collier Educational Corporation.

22. DAMIAN, S. G. *Călinescu romancier. Eseu despre măștile jocului*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită, București: Editura Minerva, 1974, 381 p.

23. *Encyclopaedia Britannica*. A new survey of universal knowledge. Volume 2. Chicago, London, Toronto: Encyclopaedia Britannica, INC.

24. GIMENO DE FLAQUER, Concepción. *Aristocracia del talento y de la sangre*. Disponibil: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/aristocracia-del-talento-y-de-la-sangre-989563/html/788d7b36-4dae-430d-a0e7-3177c863a099_2.html. Publicación original: 18 de mayo de 1884. (citat: 24.07.2024).

25. ILIȘOI, Viorel. Interviu cu Alexandru Paleologu (*Timpul* nr. 4 (33)/ aprilie 1996 și nr. 5 (34)/ mai 1996, Iași). 9 decembrie, 2020. Disponibil: <https://vioreliliso.ro/crepusculul-aristocratiei-romanesti/> (citat: 11.07.2024).

26. JALBĂ, Constantin. *Romanul lui G. Călinescu. Geneză. Modalități artistice*. București: Editura Minerva, 1980, 191 p.

27. LEONTE, Liviu. *A la recherche du roman moderne*. Iași: Institutul European, 2006, 193 p.

28. MARTIN, Mircea. *G. Călinescu și complexe literaturii române*. București: Editura Albatros, 1981, 259 p.

29. MARX, ENGELS. *On Literature and Art*. Moscow: Progress Publishers, 1978. 520 p.

30. PĂTRAȘ, Antonio. Artă și ideologie. Însemnările de călătorie ale lui G. Călinescu (II). În: *Convorbiri literare*. Septembrie 2016, nr. 9, p. 91-95.

31. PĂTRAȘ, Antonio. Ipostaze ale creativității în romanul călinescian. În: *Convorbiri literare*. Mai 2019, nr. 5, p. 94-97.

32. PECICAN, Ovidiu. *Românii și Europa mediană. Contribuții la tipologia culturală a Europei*. București: Polirom, 2021, 398 p.

33. TERIAN, Andrei. *A cincea esență*. București: Cartea Românească, 2009, 768 p.

34. *The Encyclopedia Americana*. International Edition. Volume 2. Complete in thirty volumes. Grolier Incorporated.

35. ȚUGUI, Pavel. *Amurgul demiurgilor, Arghezi, Blaga, Călinescu*. București: Editura Floarea darurilor, 1998, 288 p.

36. TUDURACHI, Adrian. *Fabrica de geniu. Nașterea unei mitologii a productivității literare în cultura română (1825–1875)*. Iași: Institutul European, 2016. 247 p.

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

SECȚIUNEA II

IDENTITATE ESTETICĂ ȘI LITERARITATE ÎN DISCURSUL CRITIC ACTUAL

CZU:159.953

<https://doi.org/10.52505/filomod.2024.18.12>

CĂTRE FAZA A PATRA A STUDIILOR DESPRE MEMORIE: *CRITICAL MEMORY STUDIES*

Arleen IONESCU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5764-8612>

Universitatea de Vest din Timișoara

Rezumat. Pornind de la clasificarea lui Aristotel, care a identificat trei straturi ale memoriei, „mnēmē”, „anamnesis” și „hypomnesis”, lucrarea mea analizează cele trei faze prin care a trecut disciplina studiilor despre memorie („memory studies”): de la memoria colectivă (faza întâi, teoretizată de Maurice Halbwachs), la locuri ale memoriei (lieux de mémoire) și memoria culturală (faza a doua, reprezentată de Pierre Nora și de Jan Assmann) până la numeroasele paradigme ale modului în care memoria se transmite din generație în generație (faza a treia reprezentată de o întreagă pleiadă de teoreticieni din domenii diferite, de la studii literare la istorie, sociologie, psihologie, filosofie și psihanaliză) care au îmbogățit studiile memoriei în ultimul deceniu al secolului XX și primele două decenii ale secolului XXI, dar au adus totodată disciplina către o criză cauzată de fragmentaritate și de heterogeneitate metodologică. În final, pornind de la un interviu recent al lui Andreas Huyssen (2018) și volumul „Critical Memory Studies” (editat de Brett Ashley Kaplan, 2023), voi prezenta stagiul actual al studiilor critice despre memorie (cea de-a patra fază a studiilor de memorie), cu referiri la epoca contemporană, postumanism, criza ecologică și noțiunile de eră a postmartorului („post-witness era”) și postmărturie („post-testimonial era”). Lucrarea se va încheia cu studii de caz din contemporaneitate, în care memoria nu se mai reduce doar la agenți umani și analiza depășește spațiul textului literar și pe cel al autobiografiei, regăsindu-se în alte tipuri de narațiuni: modalitățile prin care obiectele din muzee devin transmițătoare de memorie, iar martorii devin transmițători de memorie digitală /virtuală dincolo de existența lor fizică limitată.

Cuvinte-cheie: cele patru faze ale studiilor despre memorie, studiile critice despre memorie, mărturie, postmărturie.

Towards the Fourth Phase of Memory Studies: Critical Memory Studies

Abstract. Starting from Aristotle's classification which identified three strata of memory, «mnēmē», «anamnesis» and «hypomnesis», my work will analyse the three phases of memory studies, from collective memory (first phase, theorized by Maurice Halbwachs),

lieux de mémoire and cultural memory (the second phase, represented by Pierre Nora and Jan Assmann) as well as the numerous paradigms referring to the way in which memory is transmitted from one generation to another (the third phase of memory studies). These paradigms were established by different specialists from various fields (literary studies, history, sociology, psychology, philosophy and psychoanalysis). They enriched memory studies at the end of the 20th century and in the first two decades of the 21st century, but they also brought the discipline into a crisis characterised by fragmentarity and methodological heterogeneity. In the final part of this chapter, starting from a recent interview of Andreas Huyssen (2018) and the volume «Critical Memory Studies» edited by Brett Ashley Kaplan in 2023, I will elaborate on the present stage of what represents critical memory studies (the fourth phase of memory studies), with references to the contemporary age, posthumanism, the ecological crisis and the notions of post-witness era and post-testimonial era. Several case studies will be presented to demonstrate that memory nowadays can be transmitted not only through human agents and not only through life writing. I will focus on other types of narratives: ways in which objects in museums ensure the transfer of memory, and in which witnesses become digital or virtual witnesses.

Keywords: the four phases of memory studies, critical memory studies, witnessing, the post-testimonial.

În Antichitate primii care au fost preocupați de problematica memoriei au fost filosofil. Aristotel a diferențiat trei straturi ale memoriei: ceea ce se poate nara/ce este reprezentabil (*mnēmē*); ceea ce se numește memorie vie (*living memory*) sau procesul memoriei fără a apela la suport extern (*anamnesis*) și substratul tehnic al memoriei și al substitutelor mnemonice, cu alte cuvinte, tot ce se leagă de păstrarea memoriei (*hypomnesis*). Acestea pot fi identificate astăzi cu biografia, fotografia, documentele păstrate în arhive, artefactele existente în muzee etc. Astfel, memoria se află la intersecția a trei concepte: memorie (re)prezentată, memorie trăită (în sensul de experiență dobândită, echivalentul lui *experienced memory*) și memorie mediatizată prin diverse instrumente. Însă istoria domeniului distinct al studiilor despre memorie (*memory studies*) este mult mai recentă și pornește de la opera cunoscutului filosof și sociolog Maurice Halbwachs (1877–1945), a cărui lucrare fundamentală în domeniu, *La mémoire collective*, a marcat ce este cunoscut sub denumirea de „prima fază a studiilor despre memorie.” Încă din anii '20, în volumul *Les cadres sociaux de la mémoire*, Halbwachs legase memoria de cadrul în care un grup se raportează la colectivitate. Memoria colectivă se formează așadar din colectarea memoriilor individuale ale unui grup și este transmisă dincolo de existența fizică a unui individ. Memoria individuală este strâns legată de modul în care colectivitatea din care respectivul individ face parte memorează un eveniment pe care respectiva colectivitate îl consideră destul de important încât să fie comemorat (ridicând monumente, întemeind muzee ce conțin colecții de documente și fotografii ale aceluși eveniment, stabilind un ritual al comemorării etc.). Întrucât lucrările lui Halbwachs erau mai puțin cunoscute, iar limba în care domeniul studiilor despre memorie s-a format a fost engleza, abia în ultimul deceniu al secolului XX, specialiști din domenii foarte diferite au realizat importanța teoriilor lui Halbwachs, atunci când *La mémoire collective* a fost tradus în limba engleză în 1992.

Spre finalul anilor '90 s-a intrat în cea de-a doua fază a studiilor de memorie prin intermediul a doi cercetători de renume, unul venit din zona franceză, Pierre Nora și celălalt din zona germană, Jan Assmann. Lucrarea fundamentală a lui Pierre Nora despre locurile memoriei (*lieux de mémoire*) a rămas „un omniprezent *locus classicus*” în studiile despre memorie, urmată de aprobări, dar și contestări (Feindt et al., 2014, p. 25).¹ Din prima categorie se pot menționa numeroasele adaptări naționale ale teoriilor lui Nora (Brix, Bruckmüller, Stekl, 2004–2005; Buelens, Tollebeek, 2008; den Boer, 1993; den Boer, 2011; Feldbæk, 1991–1992; François, Schulze, 2001–2002; Isnenghi, 1997; Symons, 1997; Kmec et al., 2008; Kolboom, Grzonka, 2002; Kreis, 2010), iar din a doua, Jeffrey K. Olick (2007), care a adus câteva exemple de înțelegere greșită a unor memorii artificiale mitologizate, și Astrid Erll (2011) care obiecta la simplificarea ideii de cultură ca fiind un concept bazat pe un teritoriu care forțează studiile despre memorie să fie localizate pe un grup, indiferent de natura sa (grup religios, clasă socială, grup etnic etc.). Totodată, prin locurile de memorie se accentuează unitatea și omogenitatea memoriei, dar se șterg memoriile colectivelor mai mici, care au trecut prin dezastre și traume ce nu au fost îndeajuns mediatizate pentru a intra în mentalul colectiv al unor comunități mai largi. Obiecțiile erau în mare parte justificate, pentru că numeroase locuri ale memoriei au fost uitate. Claude Lanzmann, regizorul unuia dintre cele mai cunoscute filme documentare despre Holocaust, *The Shoah*, a venit chiar cu termenul de *lieux de non-mémoire*, pe care îl voi traduce prin „locuri fără memorie.” Acest termen desemna locurile a căror memorie a fost ștearsă complet de naziști în momentul în care au distrus crematoriile lagărelor morții înainte de a se retrage din zonele ocupate, de exemplu. Filmul lui Lanzmann începe într-un astfel de loc, lagărul de exterminare din Chełmno, unde evreii erau gazați în camioane, apoi continuă cu lagărele morții din Treblinka și Auschwitz-Birkenau. Dacă Auschwitz-Birkenau a fost transformat în muzeu memorial și a devenit o metonimie a Holocaustului, la Treblinka nu mai exista nimic la momentul filmării. Doar o vegetație luxuriantă acoperea un loc unde au fost uciși între 170.000 și 300.000 de evrei. Într-un capitol care investighează locurile fără memorie din *The Shoah*, Éric Marty analizează cum Simon Srebnik se întoarce în locul morții la Chełmno și descoperă pietrele care au rămas din fundația crematoriilor distruse de naziști cu scopul de a șterge memoria. Natura a acoperit aceste ruine, dar nu a putut șterge toate urmele pe care unul dintre cei doi supraviețuitori la momentul filmărilor le aduce în conștiința celor care nu l-au văzut când era o fabrică a morții (Marty, 2017, p. 322). Locul memoriei lui individuale ar fi rămas un loc fără memorie pentru generațiile următoare dacă Lanzmann nu l-ar fi reinvestit într-un loc al memoriei.

Abordările teoretice ale lui Jan Assmann au urmărit crearea unei legături dintre memoria colectivă și identitatea de grup. Assmann a propus înlocuirea termenului de „memorie colectivă” cu cel de „memorie culturală”, care este mai cuprinzător (Assmann, 1998; Assmann, Czaplicka, 1995; Assmann, 2011).

Conform lui Gregor Feindt et al., o a treia fază a studiilor despre memorie a început cu volumul editat de Astrid Erll «Travelling Memory: Whither Memory Studies» în 2011 în reputata revistă *Parallax*, care nu este o revistă specializată de studii

¹ Toate traducerile din engleză și franceză din prezentul text îmi aparțin.

despre memorie, dar care a avut un impact major asupra acestora. În parțial acord cu Feindt et al., consider că a treia fază a studiilor despre memorie a început să se contureze mai devreme, la începutul secolului XXI, prin conceptul de „postmemorie” al lui Marianne Hirsch, care a fost creat pentru prima oară în contextul specific al studiilor despre Holocaust. Acesta se referea la relația dintre a doua și a treia generație de supraviețuitori ai Holocaustului, care au crescut cu narațiunile despre ce li s-a întâmplat părinților și bunicilor lor, narațiuni care au precedat nașterea lor, dar care le-au afectat întreaga viață (Hirsch, 1997). După anii 2000, Hirsch i-a dat conceptului de postmemorie un sens mai larg, care nu se referea doar la cei care aveau o legătură familială cu Holocaustul. Astfel, împrumutând o noțiune de la Geoffrey Hartman, Hirsch a folosit postmemoria ca un termen umbrelă, ce acoperea un soi de adoptare a mărturiei retrospective (*retrospective witnessing by adoption*), referindu-se la memorii mediate nu prin amintire (*recollection*), ci prin „reprezentare, proiecție și creație” (Hirsch, 2001, p. 7, 9-10; Hirsch, 2012).

Cu aceste concepte, studiile despre memorie s-au legat de studiile despre Holocaust, care de altfel au impulsivat și studiile despre traumă, ce s-au dezvoltat în paralel printr-o serie de cercetări pornite de la granița cu psihanaliza freudiană: de la Dori Laub și Shoshana Felman (1992) la Cathy Caruth (1995 și 1996) și Dominick LaCapra (1994 și 2014). Prin intermediul acestor studii, la finalul secolului XX, cititorii au fost mai aproape de textele autobiografice ale lui Elie Wiesel, Primo Levi, Charlotte Delbo și ale altor victime ale lagărelor de concentrare. Totodată s-a intrat într-o eră a conștientizării Holocaustului (*the era of Holocaust awareness* – Lothe, Suleiman, Phelan, 2012, p. 3) inaugurată de martorii direcți, care au depus mărturii la procesele de la Nürnberg dintre 1945 și 1949 și la procesul lui Adolf Eichmann (1961). Ele au pregătit terenul pentru ca vocile martorilor să devină parte a peisajului mnemonic global între anii 1970 și 1990, când au fost create arhive cu mărturii înregistrate în Statele Unite ale Americii, Europa, Israel și Australia. De exemplu, arhiva The Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies a fost creată la Yale, după ce jurnalista Laurel Vlock l-a intervievat în 1979 pe psihanalistul Dori Laub, o fostă victimă a lagărelor de concentrare din Transnistria, acest interviu devenind primul din arhivă (alte amănunte despre crearea arhivei se pot găsi în Ionescu, Callus, 2018, 16).

În *The Generation of Postmemory*, redactat în timpul trecerii dintr-un secol în altul și publicat în secolul XXI, Hirsch a făcut o confesiune importantă. Ea a scris volumul la un moment în care se făcea deja un transfer de memorie de la generația victimelor Holocaustului către generațiile a doua și a treia, un moment de anxietate pentru noile generații, cauzată de moartea supraviețuitorilor Holocaustului în care următoarele generații, martori indirecti, aveau responsabilitatea de a prelua acest transfer corect pentru următoarele generații (Hirsch, 2012). În a doilea deceniu al secolului nostru, numeroși specialiști din domenii foarte diferite au venit cu diverse teorii și paradigme ale memoriei, dintre care unele au depășit sfera traumei Holocaustului. Cercetătorii au extins studiile lor la alte tipuri de experiențe traumatice transmise generațiilor următoare, mai ales despre comunism și colonialism, dar și despre catastrofe ecologice sau de alt tip.

Printre cele mai importante teorii, deși o listă exhaustivă nu este posibilă, se pot enumera conceptul de „memorie cosmopolitană” (*cosmopolitan memory*) al lui Daniel Levy și Natan Sznaider (2002), conceptul de „memorie prostetică” (*prosthetic memory*) al lui Alison Landsberg (2004), conceptul de „memorie mediată” (*mediated memory*) al lui José van Dijck (2007), cel de „memorie supusă uitării” (*forgetful memory*) al lui Michael Bernard-Donals (2009), cel de „memorie multidirecțională” (*multidirectional memory*) al lui Michael Rothberg (2009), cel de „memorie călătoare” (*travelling memory*) adus atât de Astrid Erll (2011) cât și de Terri Tomsy (2011), conceptul de „memorie globitală” (*globital memory*) al Annei Reading (2011), cel de „memorie palimpsestică” (*palimpsestic memory*) al lui Max Silverman (2013), conceptul de „memorie transnațională” (*transnational memory*) al cercetătoarelor Chiara de Cesari și Ann Rigney (2014). Richard Crownshaw, Jane Kilby și Antony Rowland au editat un volum în care au fost trasate principalele direcții înspre care se îndreaptă studiile despre memorie (2010). Toate aceste perspective pot fi incluse într-o a treia fază a studiilor despre memorie, care este atât de dificil de explorat, încât denumirea ei, care sugerează complexitate, ne duce cu gândul la ceva „încurcat”, „încâlcit”, aproape intraductibil în română: *entangled memory* (Gregor Feindt et al. 2014).

Aceste teorii ale fazei a treia a studiilor despre memorie se bazează foarte mult pe exemple concrete ale unor traume istorice. Ele au dus studiile de memorie într-o criză teoretică, deoarece de cele mai multe ori nu au avut un suport metodologic solid și s-au bazat pe cercetări empirice. Lucrarea fundamentală a lui Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000) arătase că memoria este interdependentă de istorie. Pentru Ricoeur, memoria reprezenta o posibilitate de mediere intergenerațională, transmițătoare nu doar de cunoaștere, dar și de ce se poate face cu acumularea de cunoaștere. Însă domeniul studiilor despre memorie se îndepărtase deja de filosofie către finalul anilor 2000 și, deși volumul lui Ricoeur s-a tradus destul de repede în limba engleză, devenită între timp *lingua franca* a studiilor despre memorie, nu a avut un impact puternic asupra domeniului (Ricoeur, 2004). Din punctul meu de vedere îndepărtarea de filosofie din faza a treia a studiilor despre memorie a dus la o lipsă de rigoare metodologică. Cum menționează Emily Keightley și Michael Pickering, studiile despre memorie se caracterizau la începutul celui de-al doilea deceniu al secolului nostru printr-o „atenție remarcabil de limitată la chestiuni de metodă și de metodologie” (Keightley, Pickering, 2013, p. 2; a se vedea și Kansteiner, 2002). Într-adevăr perspectivele transculturale, transgeneraționale, transmediale, transdisciplinare au și îmbogățit, dar au și adâncit criza studiilor despre memorie prin fragmentaritate. Mai mult, doar o parte din teoriile apărute după anii 2000 a ținut cont de ce s-a întâmplat cu societatea și transmiterea memoriei în secolul XXI care este inextricabil legat de digitalizare. Câțiva cercetători au luat în considerație memoria care se poate transmite digital. În acest sens, s-au format grupuri de cercetători, misiunea acestora fiind să analizeze care este viitorul transmisiei memoriei în epoca digitală (Crownshaw, Kilby, Rowland, 2010; Hoskins, 2017). Ceea ce este în joc în procesele transformatoare ale transmiterii mnemonice astăzi este însăși remodelarea conceptului de memorie în ceea ce ar putea oferi bazele unei noi abordări corecte din punct de vedere teoretic, care să justifice adăugarea termenului „critic”, oferind

o sferă mai bine adaptată la dependența noastră contemporană de noile tehnologii și de mass-media (Ionescu, Milesi, Herbrechter, 2023). Definite mai riguros, studiile despre memorie pot favoriza un dialog între (inter)media, studiile vizuale și teoria critică/culturală, prin amalgamarea unor cunoștințe dobândite din gândirea critică din trecut, precum și din Zeitgeistul nostru actual, postumanismul care a adus cu sine procese de transformare a transmisiei mnemonice prin utilizarea tehnologiilor digitale (Ionescu, Milesi, Herbrechter, 2023). Dar cum studiile despre memorie au avut dintotdeauna o orientare către umanism și s-au concentrat pe transmiterea memoriei printr-un agent uman, mai mulți cercetători de marcă ai domeniului studii despre memorie au fost și mai sunt încă reticenți la o apropiere a studiilor despre memorie de postumanism. Volumul lui Susanne C. Knittel și Kári Driscoll publicat în 2017 în aceeași revistă importantă pentru dezbaterile asupra studiilor despre memorie, *Parallax*, a enumerat principalele motive pentru care studiile despre memorie au evitat apropierea de postumanism, printre înțelegerea greșită a conceptului de postumanism care nu trebuie confundat cu transumanismul care nu se referă la ce se întâmplă „după uman”, ci mai degrabă la ce se întâmplă „după umanism”. Cercetătorul Andreas Huyssen, care încă de la începutul secolului XXI a fost preocupat de problematica politicii memoriei și de modul în care aceasta depinde de contextul politic în care se memorializează un eveniment (Huyssen, 2003), a acordat un lung interviu lui Patrick Eser și a menționat termenul de *critical memory studies* (Huyssen, Eser, 2018). Aici, Huyssen își exprimă convingerea că studiile despre memorie s-au schimbat radical în epoca internetului, deoarece în această epocă trăim concomitent un paradox al amintirii și amneziei, al comunicării și al distorsiunii sau negării, acestea fiind guvernate de algoritmul rețelelor sociale care aduc memoria nu doar în opoziție cu uitarea, dar și în opoziție cu falsa memorie, aceea produsă tehnologic ca *fake memory*. Cele trei direcții pe care Huyssen le-a observat în cel de-al doilea deceniu al secolului XXI sunt:

1. „validarea dominantă, exclusiv pozitivă a memoriei trebuie interogată”;
2. „trebuie să fim atenți și să prevenim valorizarea trecutului în defavoarea viitorului” – „deși studiile despre memorie își au originea în anii 1980/1990, din reacția la pierderea încrederii în utopiile futuristice ale secolului XX, nu există o justificare pentru a nu ne gândi la viitor acum”;
3. „trebuie să acordăm o mai mare atenție contribuțiilor pe care artele și științele umaniste le pot face la o cultură memorială transnațională al cărei principal obiectiv este să ne antrenăm imaginația în legătură cu modul în care putem trăi într-o lume interconectată” (Huyssen, Eser, 2018).

Termenul de *critical memory studies* a mai fost folosit ca expresie neproblematizată de Marcel M. Baumann (2013) și Roma Sendyka (2021). Foarte recent acesta a devenit titlul unui volum editat de Brett Ashley Kaplan (2023). Introducerea editoarei nu doar că nu clarifică intrarea în cea de-a patra fază a studiilor despre memorie, dar și adâncește mai mult criza teoretică, propunând o dimensiune afectivă a abordării memoriei prin includerea în volum a unor texte creative, fără îndoială foarte provocatoare, care pun accentul pe afect, dar pe care editoarea le consideră „teorii ale memoriei” (Kaplan, 2023, p. 3). În schimb, volumul propune câteva

capitole care interoghează statutul studiilor despre memorie astăzi (a se vedea mai ales Craps, 2023;² Mesnard, 2023; Wüstenberg, 2023).

În secolul XXI putem (re)construi/reconceptualiza memoria prin explorarea platformelor media interactive, neglijate până acum în mare măsură de cercetătorii care au elaborat studii despre memorie, precum și a noilor forme de mărturie în „era postmărturiei” (Ionescu, Mitroiu, 2023). În cazul evenimentelor majore precum Holocaustul sau represiunea comunistă în țările staliniste și în sateliții acestora de după Cel de-al Doilea Război Mondial, traiectoria memoriei s-a mutat de la victime care dispar rapid și obiecte păstrate în clădirile fostelor lagăre de concentrare și închisori comuniste, devenite muzee, dar care se vor degrada în timp, la forme de transmitere a memoriei mai durabile, îndeosebi cele virtuale și digitale. Narațiunile despre memorie trebuie privite în interconexiunea lor intermediară ca lucrări de rememorare, deoarece ele pot (re)prezenta modalități de mărturie care nu mai sunt reductibile la agenția umană reală a fostelor victime, dar care sunt investite cu o puternică valoare testimonială: prin valorificarea tehnologiilor imersive, legate de VR/AI, holograme ale supraviețuitorilor cu care publicul va putea interacționa în anii următori (a se vedea: The Skokie Illinois Holocaust Museum; The USC Shoah Foundation; The VR Auschwitz app project; Witness Auschwitz) și jocuri video istorice precum *Attentat 1942*; *Svoboda 1945: Liberation* care nu alterează adevărul istoric, dar care oferă o experiență imersivă jucătorului pus adesea să reconstituie un eveniment cu ajutorul interviuării martorilor și a studiului documentelor. Aceste abordări transdisciplinare/ transmediale se constituie în cadrul practicilor culturale și construcțiilor critice emergente ale mileniului postumanist cu care generațiile postmilenare rezonează mult mai bine. Prin noțiunea de narațiune nu se mai înțelege doar ficțiune, ci și firul narativ pe care îl propune o poveste într-un muzeu, un monument, o hologramă cu martori sau un joc video.

În ultimele două decenii, ne-am confruntat cu dispariția fizică a majorității celor care au depus mărturie despre Holocaust și comunism. În viitorul apropiat vom vedea, de asemenea, dispariția inexorabilă a unora dintre martorii Holocaustului aparținând „generației 1,5” și a celei de-a doua generații³ și ne îndreptăm către aceeași situație și în ceea ce privește victimele comunismului. Natura incomensurabilă a tragediilor Holocaustului și Stalinismului a început să scape înțelegerii generației postmilenare care deja privesc aceste tragedii istorice ca fiind foarte îndepărtate în timp. Reprezentanții acestei generații s-au născut într-o epocă în care mijloacele mai tradiționale de a experimenta istoria, asociate cu documentarea în bibliotecă, pe teren, cedează locul la ceea ce Gregory Ulmer a numit *electracy* (echivalentul lui *literacy* pentru tehnologiile digitale); Ulmer este printre primii care s-au referit

² Stef Craps adoptase deja o abordare nouă, legând studiile de memorie de eco-criticism și menționând pentru prima oară o a patra fază a studiilor de memorie care pornește de la explorarea Antropocenului și a catastrofelor ecologice care afectează memoria (Craps, 2018).

³ Termenul îi aparține lui Susan Rubin Suleiman și se referă la supraviețuitorii Holocaustului care erau „prea tineri pentru a avea o înțelegere de adult a experienței prin care treceau, dar totodată destul de înaintați în vârstă încât să fi trecut prin persecuțiile naziste ale evreilor.” (Suleiman, 2002, 277).

la îmbunătățirea prostetică a capacităților analitice, punând accent pe procesele digitale, orientate spre afect (Ulmer, 2008, p. 22).

Pentru a transmite memoria despre evenimentele trecute ai căror martori nu mai sunt printre noi și pentru a adapta practicile de rememorare existente la generațiile postmileniale, trebuie să răspundem nevoii mai acute a publicului contemporan de strategii participative. Diana I. Popescu și Tanja Schult au folosit termenul de „epocă postmartor” pentru a desemna momentul în care „memoria are nevoie de ingeniozitatea imaginației pentru a descifra, interpreta și traduce tăcerile supraviețuitorilor și a le înzestra cu sens” (Popescu, Schult, 2015, p. 4). Conceptualizarea expresiei „după mărturie” le-o datorăm lui Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman și James Phelan care, în introducerea lor la *After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, i-au dat trei semnificații diferite: un sens cronologic (epoca în care „răspunsurile la persoana întâi ale supraviețuitorilor Holocaustului nu vor mai fi disponibile”), o situație dificilă, care impune înțelegerea „unor realități istorice pe care relatările supraviețuitorilor au încercat să o comunice și „o obligație față de viitor” (Lothe, Suleiman, Phelan, 2012, p. 2). Împreună cu Simona Mitroiu am inventat un termen alternativ, „era postmărturie”, pentru a pune în discuție statutul amintirii și al mărturiei atunci când niciunul dintre cei care puteau povesti și mărturisi, indiferent de statutul de legitimitate care li se acordă, nu va mai fi în viață. Punem accent pe mărturie și nu pe martor, pentru că „martorul se estompează inevitabil în favoarea mărturiei” (Ionescu, Mitroiu, 2023, p. 3-4).⁴ Când nu mai există nimeni care să spună povestea, postmemoria poate fi transmisă prin ceea ce James E. Young a numit „postimagini” (*after-images*) care sunt „amintiri mediate” ale generațiilor care le-au urmat supraviețuitorilor unui eveniment (Young, 2016, p. 152-153). Young a acordat prioritate muzeelor și monumentelor, deoarece acestea au o puternică funcție performativă, dar și capacitatea „de a juxtapune, nara și aminti evenimentele conform gusturilor curatorilor, nevoilor politice și intereselor comunității” (Young, 1994, p. VII). În acest context, Young a inventat sintagma „textura memoriei” în legătură cu artefacte care abordează „calitățile fizice și metafizice ale acestor texte memoriale, dimensiunile lor tactile și temporale” (Young, 1994, p. VII). Invocând tactilul, Young a anticipat hapticitatea ce transformă vizitatorii în interpreți care intră într-un dialog activ cu obiectele „senzuale.” Folosesc aici un termen pe care îl preiau din *Object Oriented Ontology*, ca sugestie a prezenței și a modului de a fi persistent al obiectului (noțiunea lui Martin Heidegger de *Vorhandensein*, tradusă în engleză ca *presence-at-hand* și în română ca *fapt-de-a-fi-simplă-prezență*), dincolo de implementarea sa umană în memorie. Steven Shaviro credea că obiectele nu pot fi reduse la simpla lor prezență (proprietăți delimitabile), deoarece acestea reprezintă mai mult decât calitățile lor (Shaviro, 2014, p. 49). Graham Harman a clasificat obiectele în „reale”, atunci „când se vorbește despre obiecte în sine” și „senzuale” (sau intenționale), atunci „când se vorbește în locul domeniului unde de tărâmul în care obiectele nu au interioritate, dar nu sunt altceva decât corelate ale experienței

⁴ În partea următoare a acestui capitol voi relua câteva dintre ideile prezentate anterior în Ionescu, Mitroiu, 2023 și Ionescu, 2023.

noastre” (Harman, 2017, p. 78). Artefactele din muzee, obiectele materiale ce au aparținut cândva celor care au pierit în camerele de gazare sau în închisorile comuniste, fiind acum păstrate în muzee sunt senzuale, deoarece joacă rolul de martori care depun mărturie în lipsa posesorilor lor și transmit o experiență a morții ce completează mărturiile directe ale foștilor supraviețuitori. În cadrul Expoziției de dovezi materiale de la Auschwitz, mușenia „enormelor casete de sticlă pline de valize, de pantofi, de ochelari, de jucării pentru copii” rezonează cu vizitatorii „ca testamente” (Rapport, 2015, p. 112). Ghizii rămân tăcuți pe coridoarele acestei expoziții, iar „lipsa narațiunii, dublată de absența notelor de pe pereții expoziției îi obligă pe vizitatori să interpreteze această expoziție ca pe o criptă” (Ionescu, 2019, p. 266).

În lucrările mele anterioare, am investigat modul în care pantofii Holocaustului devin o instanțiere colectivă a unei narațiuni a distrugerii, folosind intervenția critică a lui Jacques Derrida în dezbateră dintre Martin Heidegger și criticul de artă Meyer Schapiro despre perechea enigmatică de cizme fără proprietar din pictura lui Van Gogh *Old Shoes with Laces* (Ionescu, 2019). Situl memorial Majdanek a păstrat cantități masive din grămezile de pantofi găsite în depozite după eliberarea lagărului și a împrumutat multe astfel de grămezi altor muzee ale Holocaustului, cum ar fi Muzeul Memorial al Holocaustului din Statele Unite, Washington D.C. (USHMM) și Yad Vashem din Ierusalim. Ca parte a argumentului său, și central pentru perspectiva mea aici, Derrida a vorbit despre pantofii care devin „un institut, un monument” în care cel care îi privește se poate concentra nu pe „denudarea piciorului”, ci pe „denudarea pantofilor care au redevenit lucruri goale, fără utilitate, dezbrăcate de valoarea lor reală” (Derrida, 1987, p. 261, 300).

În 2025, se vor împlini 80 de ani de când Auschwitz a fost eliberat. Ne bucurăm când aflăm de la știri că mai există încă supraviețuitori care au împlinit peste o sută de ani, dar realizăm că aproape toți martorii care puteau depune mărturie despre cele întâmplate în lagărele de concentrare au murit. În următorii cincizeci de ani obiectele din muzee, martorii tăcuți, vor fi într-o stare atât de avansată de degradare încât muzeele nu le vor mai putea păstra. Pantofii de la USHMM sunt deja într-o fază de putrezire care obligă curatorii să folosească sisteme de aerisire. Culorile lor au devenit un gri tern și cu greu se mai poate vedea forma lor. Cele 155 de clădiri din Auschwitz cuprinzând sute de mii de artefacte se deteriorează pe zi ce trece și devin „o provocare pentru tehnicile de conservare” (Curry, 2010).

Dar secolul XXI ne-a oferit și șansa enormă de a stoca memoria tragediei Holocaustului dincolo de viețile victimelor și ale obiectelor acestora. Mai precis mass-media emergentă parcurge în zilele noastre o întoarcere către afect și face legătura între hapticitate (experiența senzorială imediată a atingerii) și digitalitate (echivalentul său virtual), precum și apelul la intermediari prin reconstituire (*re-enactment*) și imersiune/imersivitate. Reconstituirea se referă la „un discurs bazat pe corp în care trecutul este reanimat prin experiență fizică și psihologică” (Agnew, 2004, p. 330). Reconstituirea nu este un element nou al secolului nostru, a fost practică dintotdeauna, inclusiv pentru o mai bună înțelegere a modului în care s-a desfășurat un eveniment, nu neapărat istoric. Imersiunea (folosită foarte mult în legătură cu mediul virtual) se referă la „o anumită stare de spirit sau un set de proprietăți, găsite fie în obiecte, fie în practici, care contribuie la generarea unei

astfel de stări de spirit”, iar termenul mai specific de imersivitate „denotă o calitate inerentă a obiectelor în general mediatizate, și astfel delimitate, în special spații reale și imaginare” (Freitag et al., 2020).

În ultimele două decenii ale secolului al XX-lea, pentru a conferi amintirii evenimentelor istorice o dimensiune mai participativă, câteva muzee experiențiale își modificaseră deja firul narativ în așa fel încât să lanseze un apel către vizitatorii muzeului de a renunța la rolul pasiv, convențional, de a privi artefactele din muzeu fără a le atinge. Astăzi, vizitele în muzee se desfășoară într-un mod mai activ, vizitatorii participând afectiv, devenind personaje care joacă un rol. De exemplu, într-o secțiune a USHMM, identificarea experiențială a vizitatorilor este concentrată pe victima evreiască, marcată pentru moarte de către regimul nazist. După ce vizitatorii ies dintr-un vagon original, care stă pe șinele luate din Treblinka, ei trec printr-o reproducere a infamei porți cu arcade din Auschwitz, cu motto-ul său sumbru „Arbeit Macht Frei.” Văd rămășițele de pantofi, ochelari și obiecte personale ale victimelor naziste dintr-o varietate de lagăre de concentrare și moarte, în principal Majdanek. Vizitatorii își aleg un card despre o victimă ale cărei obiecte trebuie să le găsească în muzeu, astfel reconstituind povestea respectivei victime. În alte muzee, obiecte sau instalații de artă vizuală propun noi moduri de a trata memoria și acționează ca martori, asigurând o tranziție de la transmiterea memoriei printr-un agent uman într-un text memorialistic, autobiografie, jurnal etc. la alte forme de remediere a memoriei. Exemplele sunt multiple, dar scopul meu nu este de a prezenta o listă exhaustivă.

În al doilea deceniu al secolului nostru, reconstituirea a trecut la o nouă fază, conectându-se la științele umaniste digitale cu scopul de a oferi un mediu mai participativ. „Reconstituirea este asociată cu posibilitatea celor care recreează evenimentul de a se angaja activ și practic în istorie, de a practica istoria și altfel, (...) de a deveni (...) jucători-istorici” (Chapman, Linderoth, 2015, p. 222). Totodată, mărturiile supraviețuitorilor au fost transformate în obiecte virtuale. Astfel de obiecte virtuale au fost create în mai multe locuri din întreaga lume cu scopul de a oferi experiențe captivante celor care interacționează cu ele și de a se transforma în instrumente de educație, cât și de comemorare. Într-o analiză provocatoare a mărturiilor video din muzee, Steffi de Jong și-a exprimat părerea că „atât hologramele, cât și reconstrucțiile digitale vor înlocui în curând mărturiile video din muzee” (de Jong, 2018, p. 28). În deplin de acord cu de Jong, mă voi strădui să explorez avantajele realității virtuale în păstrarea memoriei Holocaustului, prezentând succint câteva proiecte care au fost implementate recent cu acest scop. La 27 ianuarie 2023, Ziua Comemorării Holocaustului, *Scripps News* a realizat un videoclip despre Aaron Elster, un supraviețuitor interviuat de echipa Muzeului Holocaustului din Illinois, a cărui mărturie a fost procesată într-o hologramă. În timp ce era încă în viață, *Scripps News* i-a filmat pe Elster și pe câțiva copii interacționând cu holograma acestuia, sinele lui virtual. Elster a mărturisit cât de afectat a fost de „dublul” său, propria sa hologramă, care pentru el nu era un obiect, ci o „ființă umană care stă acolo vorbind direct” cu el (Elster, 2023). La cinci ani de la dispariția sa fizică în 2018, directorul adjunct al muzeului, Amanda Freedman, a declarat că ori de câte ori îi era dor de Elster, de care devenise foarte apropiată timp de aproape

cincisprezece ani după atâtea sesiuni de înregistrare, mergea să vorbească cu holograma lui (Freedman, 2023).

Fondată de Steven Spielberg în 1994, Fundația Shoah de la Universitatea din California de Sud (USC), care deține una dintre cele mai mari colecții digitale de mărturii ale supraviețuitorilor din lume, a inițiat Proiectul *Dimension*, o inițiativă care folosește inteligența artificială pentru a crea holograme ale supraviețuitorilor cu care publicul va putea interacționa în anii următori. Primele două interviuri pe care le-au realizat, începând din 2014, au fost cu Pinchas Gutter, născut în Łódź, Polonia, în 1932, supraviețuitor a cinci lagăre de concentrare, și Max Eisen, născut în Moldova nad Bodvou, Slovacia, în 1929, care și-a pierdut mama și frații în Auschwitz, dar a supraviețuit lagărului și unui marș al morții de treisprezece zile. Metoda a constat în filmarea unui interviu de aproape o săptămână într-un studio în care un membru al personalului Fundației Shoah de la USC a pus sute de întrebări predictive, făcând parte dintr-un prescenariu care discută experiențele de viață din timpul Holocaustului. Pentru că vizitatorii provin din cele mai diverse categorii sociale și de vârstă, interviul a conținut inclusiv întrebări naive, pe care le-ar putea pune copiii. Intervistații au stat așezați pe un scaun în aceeași poziție, purtând aceleași haine, într-un studio special construit, cu ecrane verzi în fundal și fiind înconjurați de douăzeci și șase de camere montate în diverse locuri, care sunt capabile să surprindă reacțiile, gesturile intervievaților din toate unghiurile posibile. Interviurile au fost în cele din urmă editate în două holograme interactive. În esență, vizitatorii vorbesc cu o persoană pe un ecran, dar sistemul AI recunoaște cuvintele din întrebările lor și le potrivește cu răspunsurile din baza de date în timp real. Pinchas Gutter, protagonistul Proiectului *Dimension*, poate să nu mai fie alături de noi în următorul deceniu, dar a fost animat de convingerea că este benefic, chiar obligatoriu ca el să fie înregistrat și hologramat: „Din cauza motivelor pe care le cred că sunt atât de puternice încât ar trebui să vorbesc și pentru că împărtășesc cu oamenii experiența mea, așa că de fiecare dată când vorbesc și de fiecare dată când mă ascultați, primiți o bucată din mine, care acum este încorporată în voi” (Gutter, 2023).

Un membru al echipei USC a declarat că fiind într-o cursă contra cronometru, în care martorii dispar rapid, ei se concentrează în principal pe captarea mărturiilor. Ce altceva se poate face cu aceste mărturii în viitor rămâne de văzut, totuși este clar că am intrat într-o nouă eră, aceea a postmărturiei, caracterizată de speranța de a păstra amintirile Holocaustului pentru totdeauna pentru posteritate și că „[î]n timp ce primele mărturii video, speranța era că vor fi deosebit de atrăgătoare pentru un public audiovizual”, cu hologramele „speranța este că vor fi deosebit de atrăgătoare pentru un viitor public digital” («Remembering the Holocaust: A Conversation with a Digital Survivor»). Este timpul ca în țările afectate de comunism, să se implementeze proiecte asemănătoare, care să asigure postmărturia victimelor care au petrecut ani grei de teroare în închisori și în Gulag.

Faza a patra a studiilor despre memorie cu dimensiunea ei critică este în plină desfășurare. Să sperăm că omenirea va profita de noile posibilități de stocare a memoriei și va extinde hologramele și jocurile video istorice la alte evenimente ce trebuie păstrate în memorie pentru totdeauna.

Referințe bibliografice:

1. AGNEW, Vanessa. An Introduction: What Is Reenactment? În: *Criticism*, no. 46.3 (2004), p. 327-339.
2. ASSMANN, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
3. ASSMANN, Jan, CZAPLICKA, John. Collective Memory and Cultural Identity. In: *New German Critique* 65 (1995), p. 125-133.
4. *Attentat 1942* (Charles University, 2017).
5. BAUMANN, Marcel M. Critical Memory Studies and the Politics of Victimhood: Reassessing the Role of Victimhood Nationalism in Northern Ireland and South Africa. În: *Victims of International Crimes: An Interdisciplinary Discourse*, ed. Thorsten Bonacker, Christoph Safferling. The Hague: T.M.C. Asser Press, 2013, p. 373-93.
6. BERNARD-DONALS, Michael. *Forgetful Memory: Representation and Remembrance in the Wake of the Holocaust*. Albany, NY: State University of New York Press, 2009.
7. BRIX, Emil, BRUCKMÜLLER, Ernst, STEKL, Hannes (Eds). *Memoria Austriae*, 3 vols. Vienna: Oldenbourg, 2004–2005.
8. BUELENS, Geert, TOLLEBEEK, Jo (Eds). *België: Een parcours van herinnering*, 2 vols. Amsterdam: Bert Bakker/Prometheus, 2008.
9. CARUTH, Cathy (Ed). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore și Londra: Johns Hopkins University Press, 1995.
10. CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996.
11. CHAPMAN, Adam, LINDEROTH, Jonas. Exploring the Limits of Play. În: *The Dark Side of Game Play: Controversial Issues in Playful Environments*, ed. Torill Elvira Mortensen, Jonas Linderoth, Ashley ML Brown. Londra: Routledge, 2015, p. 137-153.
12. CIOCAN, Cristian. Witnessing as an Existential Phenomenon. În: *Laval théologique et philosophique*, no. 79.1 (2023), p. 21-43. <https://doi.org/10.7202/1099105ar>.
13. CRAPS, Stef. Introduction – Memory Studies and the Anthropocene: A Roundtable. În: *Memory Studies*, no. 11.4 (2018), p. 498-515.
14. CRAPS, Stef. Ecological Mourning: Living with Loss in the Anthropocene. În: *Critical Memory Studies: New Approaches*, ed. Brett Ashley Kaplan. Londra: Bloomsbury, 2023, p. 69-78.
15. CROWNSHAW, Richard, KILBY, Jane, ROWLAND, Antony. Preface. În: CROWNSHAW, Richard, Kilby J. și Rowland A. (Eds). *The Future of Memory*. New York and Oxford: Berghahn, 2010, p. IX-XIII.
16. CURRY, Andrew. Can Auschwitz Be Saved? Liberated in 1945, the Nazi Concentration Camp Is One of Eastern Europe's Most Visited Sites – and Most Fragile. În: *Smithsonian*, februarie 2010. Disponibil: <https://www.smithsonianmag.com/history/can-auschwitz-be-saved-4650863/>. [citat: 19.09.2024].
17. DE CESARI, Chiara, RIGNEY, Ann (Eds). *Transnational Memory: Circulation, Articulation, Scale*. Berlin: De Gruyter, 2014.
18. DE JONG, Steffi. *The Witness as Object: Video Testimony in Memorial Museums*. New York și Oxford: Berghahn, 2018.
19. DEN BOER, Pim. Konzept Europa. În: *Europäische Erinnerungsorte 1. Mythen und Grundbegriffe des europäischen Selbstverständnisses*, ed. Heinz Duchhardt, Georg Kreis, Wolfgang Schmale, Pim den Boer. München: Oldenbourg Verlag, 2011, p. 59-74.
20. DEN BOER, Pim. *Lieux de mémoire et l'identité de l'Europe*. În: *Lieux de mémoire et identités nationales*, ed. Pim den Boer, W. Frijhoff. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1993, p. 11-29.

21. DERRIDA, Jacques. *The Truth in Painting*. Trad. Geoff Bennington, Ian McLeod. Chicago și Londra: The University of Chicago Press, 1987.
22. ELSTER, Aaron. At the Illinois Holocaust Museum, Holograms Forever Preserve Survivors. În: *Scripps News*, 27 ianuarie 2023. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ljVxkFSy2Fk&fbclid=IwAR32soP9j9NIKVIWDBi1hU2X_3LroBR_vUeErgELS2TpSgdJKD4F5ijZhU#bottom-sheet. [citat: 19.09.2024].
23. ERLI, Astrid. Travelling Memory: Whither Memory Studies. În: *Parallax*, no. 17 (2011), p. 4-18.
24. FEINDT, Gregor et al. Entangled Memory: Toward a Third Wave in Memory Studies. În: *History and Theory*, no. 53.1 (2014), p. 24-44.
25. FELDBÆK, Ole (Ed.) *Dansk identitetshistorie*, 4 vols. Copenhagen: Reitzel, 1991–1992.
26. FELMAN, Shoshana, LAUB, Dori. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.
27. FRANÇOIS, Étienne, SCHULZE, Hagen (Eds). *Deutsche Erinnerungsorte*, 3 vols. München: Beck, 2001–2002.
28. FREEDMAN, Alison. At the Illinois Holocaust Museum, Holograms Forever Preserve Survivors. În: *Scripps News*, 27 ianuarie 2023. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ljVxkFSy2Fk&fbclid=IwAR32soP9j9NIKVIWDBi1hU2X_3LroBR_vUeErgELS2TpSgdJKD4F5ijZhU#bottom-sheet. [citat: 19.09.2024].
29. FREITAG, Florian et al. Immersivity: An Interdisciplinary Approach to Spaces of Immersion. În: *Ambiances*, no. 6 (2020). Disponibil: <https://journals.openedition.org/ambiances/3233#tocto1n2>, <https://doi.org/10.4000/ambiances.3233>. [citat: 19.09.2024].
30. GUTTER, Pinchas. How Holocaust Educators Are Using Holograms to Tell Survivors' Stories. În: *CBC News: The National*, 11 noiembrie 2019. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?reload=9&app=desktop&v=tdO2gmfm9OE&fbclid=IwAR1Uk7kC42zC--lbgk1BpfPPpagXgjuZ_fnpUaxhlmJhzpBskGz2T-PfqRc. [citat: 19.09.2024].
31. HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. HALBWACHS, Maurice. *On Collective Memory*. Ed., trad., Intro Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
32. HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1925.
33. HARMAN, Graham. *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Londra: Penguin, 2017.
34. HIRSCH, Marianne. Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. În: *The Yale Journal of Criticism*, no. 14.1 (2001), p. 5-37.
35. HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
36. HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
37. HOSKINS, Andrew (Ed). *A Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*. New York: Routledge, 2017.
38. HUYSEN, Andreas, ESER Patrick. State of the Art in Memory Studies. În: *Politika*, 2018. Disponibil: <https://www.politika.io/en/article/state-of-the-art-in-memory-studies>. [citat: 19.09.2024].
39. HUYSEN, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2003.
40. IONESCU, Arleen. Memorial Objecthood: The Testimonial Lives of Holocaust Objects. În: *Parallax*, no. 29.1 (2023), p. 120-137, <https://doi.org/10.1080/13534645.2023.2271727>.
41. IONESCU, Arleen. The 'Differend' of Shoes: van Gogh, Beckett, Wiesel, Levi and Holocaust Museums. În: *Partial Answers: Journal of Literature and History of Ideas*, no. 17.2 (June 2019), p. 255-277, <https://dx.doi.org/10.1353/pan.2019.0017>.

42. IONESCU, Arleen, CALLUS, Anne-Marie. Encounters between Disability Studies and Critical Trauma Studies: Introduction. În: *Word and Text – A Journal of Literary Studies and Linguistics*, no. 8 (2018), p. 5-34.
43. IONESCU, Arleen, MITROIU, Simona. Holocaust Narratives in the Post-Testimonial Era: Introduction. În: *Parallax*, no. 29.3, <https://doi.org/10.1080/13534645.2023.2271720>.
44. IONESCU, Arleen, MILESI, Laurent, HERBRECHTER, Stefan. Critical Memory Studies for the Posthumanist Age. În: *Critical Posthumanism network website*, 2023, Critical Posthumanism Network. Disponibil: <https://criticalposthumanism.net/critical-memory-studies-for-the-posthumanist-age/>. [citat: 19.09.2024].
45. ISNENGI, Mario (Ed). *I luoghi della memoria: Personaggi e date dell'Italia unita*, 3 vols. Rome: Laterza, 1997.
46. JONES, Ellen Carol. Empty Shoes. În: *Footnotes on Shoes*, ed. Shari Benstock, Suzanne Ferriss (eds.). New Brunswick, NJ și Londra: Rutgers University Press, 2001, p. 197-231.
47. KANSTEINER, Wulf. Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies. În: *History and Theory*, no. 41.2 (2002), p. 179-197.
48. KAPLAN, Brett Ashley (Ed). *Critical Memory Studies: New Approaches*. Londra: Bloomsbury, 2023.
49. KMEC, Sonja et al. (Eds). *Lieux de mémoire au Luxembourg: Usages du passé et construction nationale*. Luxembourg: Saint-Paul, 2008.
50. KNITTEL, Susanne C., DRISCOLL, Kári. Introduction: Memory after Humanism. În: *Parallax*, no. 23.4 (2017), p. 379-383, <https://doi.org/10.1080/13534645.2017.1374507>.
51. KOLBOOM, Ingo, GRZONKA, Sabine A. (Eds). *Gedächtnisorte im anderen Amerika: Tradition und Moderne in Québec*. Heidelberg: Synchron, 2002.
52. KREIS, Georg (Ed). *Schweizer Erinnerungsorte: Aus dem Speicher der Swissness*. Zurich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2010.
53. LACAPRA, Dominick. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994.
54. LACAPRA, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.
55. LANDSBERG, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.
56. LEVY, Daniel, SZNAIDER, Natan. Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory. În: *European Journal of Social Theory*, no. 5.1 (2002), p. 87-106.
57. LOTHE, Jakob, SULEIMAN, Susan Rubin, PHELAN, James. Introduction. În: *After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, ed. Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman, James Phelan. Columbus: The Ohio State University, 2012, p. 1-19.
58. MARTY, Éric. Shoah, image, nature, allégorie. În: *Usage de la figure, Régimes de figuration*. ed. Laura Marin, Anca Diaconu. București: Editura Universității din București, 2017, p. 315-326.
59. MESNARD, Philippe. Memory Images, between Discourse and Representation. În: *Critical Memory Studies: New Approaches*, ed. Brett Ashley Kaplan. Londra: Bloomsbury, 2023, p. 141-148.
60. NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. 7 vols. Paris: Gallimard, 1984–1992.
61. NORA, Pierre. *Realms of Memory: The Construction of the French Past*. 3 vols. Ed. Lawrence D. Kritzman. Trad. Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press, 1996–1998.
62. OLICK, Jeffrey K. *The Politics of Regret: On Collective Memory and Historical Responsibility*. New York: Routledge, 2007, p. 89-90.
63. POPESCU, Diana I., SCHULT, Tanja. Performative Holocaust Commemoration in the 21st Century. În: *Holocaust Studies*, no. 26.2 (2020), p. 135-151.

64. POPESCU, Diana I., SCHULT, Tanja. *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave, 2015.
65. RAPPORT, Nigel. *Cosmopolitan Body: The Holocaust as Route to the Globally Human*. În: *Marking Evil: Holocaust Memory in the Global Age*, ed. Amos Goldberg, Haim Hazan. New York: Berghahn Books, 2015, p. 99-120.
66. READING, Anna. *Memory and Digital Media: Six Dynamics of the Global Memory Field*. În: *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*, ed. Motti Neiger, Oren Meyers, Eyal Zandberg. Londra: Palgrave Macmillan, 2011, p. 241-52.
67. Remembering the Holocaust: A Conversation with a Digital Survivor. În: *CNN Business*, 21 aprilie 2017. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZXZz4JePMk>. [accesat 19.09.2024].
68. RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions de Seuil, 2000.
69. RICOEUR, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Trad. Kathleen Blarney, David Pellauer. Chicago și Londra: The University of Chicago Press, 2004.
70. ROTHBERG, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2009.
71. SENDYKA, Roma. *Sites of Violence and Their Communities: Critical Memory Studies in the Post-Human Era*. În: *Heritage, Memory and Conflict*, no. 1 (2021), p. 1-11.
72. SHAVIRO, Steven. *The Universe of Things: On Speculative Realism*. Londra: University of Minnesota Press, 2014.
73. SILVERMAN, Max. *Palimpsestic Memory: The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*. New York: Berghahn, 2013.
74. SULEIMAN, Susan Rubin. *The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust*. În: *American Imago*, no. 59.3 (2002), p. 277-295.
75. *Svoboda 1945: Liberation* (Charles University, 2021).
76. The Skokie Illinois Holocaust Museum: <https://www.ilholocaustmuseum.org/>. [citat: 19.09.2024].
77. The USC Shoah Foundation: <https://sfi.usc.edu/>. [citat: 19.09.2024].
78. The VR Auschwitz app project: <https://auschwitz-vr.pl/en/>. [citat: 19.09.2024].
79. Thomas H.B. Symons (Ed). *Les Lieux de la mémoire: La commémoration du passé au Canada*. Ottawa: Société historique du Canada, 1997.
80. TOMSKY, Terri. *From Sarajevo to 9/11: Travelling Memory and the Trauma Economy*. În: *Parallax*, no. 17.4 (2011), p. 49-60, <https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605578>.
81. ULABY, Neda. *Museums Turn to Immersive Tech to Preserve the Stories of Aging Holocaust Survivors*. În: *NPR*, 10 aprilie 2022. Disponibil: <https://www.npr.org/2022/04/10/1089652445/museums-turn-to-immersive-tech-to-preserve-the-stories-of-aging-holocaust-surviv>. [citat: 19.09.2024].
82. ULMER, Gregory L. *Florida out of Sorts*. În: *New Media/New Methods: From Literacy to Electracy*, eds. Jeff Rice și Marcel O'Gorman. West Lafayette, IN: Parlor Press, 2008, p. 21-46.
83. VAN DIJCK, José. *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2007.
84. Witness Auschwitz: <http://www.101-percent.com/Works/Witness-Auschwitz>. [citat: 19.09.2024].
85. WÜSTENBERG, Jenny. *Toward Slow Memory Studies*. În: *Critical Memory Studies: New Approaches*, ed. Brett Ashley Kaplan. Londra: Bloomsbury, 2023, p. 59-68.
86. YOUNG, James E. *The Stages of Memory: Reflections on Memorial Art, Loss, and the Spaces Between*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2016.
87. YOUNG, James E. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New York: Yale University Press, 1994.

PROZA LITERARĂ ACTUALĂ: VALENȚA DOCUMENTARĂ

Felicia CENUȘĂ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3872-3031>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. *Articolul de față este o cercetare a prozei literare din Basarabia de la sfârșitul secolului XX până în prezent aflată în relație de contiguitate cu evenimentele istorice din societate, contribuind la perceperea semnificației sociale a acestora, a fenomenelor vieții luate în perspectiva dezvoltării lor. Reprezentate artistic cu mijloace de stil proprii scriitorului, acestea devin un adevărat document al memoriei colective, în care se dă lupta între fapte și interpretarea acestora, introducând o anumită ordine în haosul lor.*

Cuvinte-cheie: *roman, postcomunism, document istoric, valență documentară, memorie colectivă.*

CURRENT LITERARY PROSE: THE DOCUMENTARY VALENCE

Abstract. *The present paper is research of literary prose from Bessarabia from the end of the 20th century to the present in a contiguous relationship with historical events in society, contributing to the perception of their social significance, of the phenomena of life taken in the perspective of their development. Artistically embodied with the writer's own stylistic means, they become a true document of the collective memory, in which there is a battle between the facts and the interpretation of the facts, introducing a certain order into their chaos.*

Keywords: *novel, post-communism, historical document, documentary valence, collective memory.*

La finele secolului al XX-lea, în științele socioumane s-a format o nouă paradigmă științifică, numită „studii ale memoriei” (*Memory Studies*), denumită prin termeni variați: „memorie colectivă”, „memorie socială”, „memorie culturală” etc. Unitatea organică dintre memoria și amnezia socială, așa cum ni se arată într-un număr mare de lucrări de specialitate¹, reprezintă un fenomen pluridimensional ce se manifestă în variate contexte sociale, având de a face cu obiectul de studiu al filosofiei, psihologiei, sociologiei ș. a.

Termenul mai cuprinzător pentru memoria colectivă/socială este cel de „memorie culturală”. În percepția cercetătorilor Jan Assmann și John Czaplicka,

¹ A se vedea: Paul Ricoeur. *Memoria, istoria, uitarea*. Traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik. Timișoara: Editura Amarcord, 2001; Jan Assmann, *Memoria culturală*. Scriere, amintire și identitate politică în marile culturi antice. Traducere de Octavian Nicolae, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013 ș. a.

aceasta înglobează corpusul de texte, imagini și ritualuri reutilizabile, specifice fiecărei societăți, în fiecare epocă, a căror „cultivare” duce la stabilizarea și transmiterea imaginii de sine a acelei societăți (Assmann, 1995, p. 125), iar textul literar este cel care „arhivează” amintirile, memoriile ficționalizate, un rol esențial revenindu-i prozei, romanului. Or, după cum spunea Eugen Simion într-un interviu, „dacă vrei să știi ceva despre o lume și despre mentalitățile ei, citește-i pe romancierii acesteia”, de la care ai putea învăța mai multe despre societate decât din scrierile specialiștilor.

Textul literar, nu doar în cercetările de sociologie a literaturii, dar și în alte abordări actuale, este considerat a fi o modalitate de cunoaștere atât a societății, cât și a individului, demonstrându-i-se acestuia dimensiunea existențială. În calitate de reprezentare artistică, textul descrie identitățile neașezate, neliniștite și deseori marginalizate ale lumii, având capacitatea de a le prezerva, menținându-le vii în conștiința comunitară și, totodată, dându-le șansa de a se transforma, pe termen lung, din identități marginale în identități exemplare (Cordoș, 2012, p. 13). Caracterul reprezentărilor sociale este relevant, în mod special în timpuri de criză și de revoltă, de „comoții ideologice” (Doris Mironescu), când un grup sau imaginile sale suportă o schimbare. Oamenii sunt mult mai dispuși să vorbească, imaginile și expresiile sunt mai vii, memoria colectivă este provocată, iar comportamentul devine mai spontan (Moscovici, 1997, p. 61). Astfel, textul literar vine să reprezinte imediat convulsiile și frământările sociale și pe cele ale individului.

Pornind de la aceste premise, o cercetare critică a relațiilor literaturii cu istoria este cu certitudine un demers nu doar provocator, ci și necesar. În studiul de față ne vom referi selectiv la proza scrisă în Basarabia începând cu sfârșitul secolului trecut și până în prezent, în care sunt reflectate cele mai tulburătoare evenimente prin care a trecut individul.

Printre primii scriitori care au făcut literatură din tabuurile perioadei sovietice, mankurtizare, nomenclatură și deznaționalizare, îl amintim pe Nicolae Vieru, cu nuvela *Noli me tangere* (1991). În această scriere, autorul dezavuează regimul absurd, alimentat cu frică și umilință încă din fragedă tinerețe, cu demagogie, prin intermediul monologului lui Ani, unul dintre personajele textului, bântuit conflictual de propriul trecut, de aceeași neaderență la prezentul corupt ce nu corespunde sub nicio formă principiilor sale morale: „Niciodată nu ți-a trecut prin cap că suntem o generație batjocorită? Că am fost trădați și vânduți, umiliți la fiecare pas, înjosiți. [...] Și iată-ne acum reci, indiferenți, ironici, răi, mult mai răi chiar decât cei din urmă sclavi pentru că știm că nu ne așteaptă înainte decât un licăr de speranță. Lumina Domnului? Doar pentru câțiva dintre noi ea există. Cei mulți orbecăim prin întuneric și auzim strigătele celor perfizi: încolonarea la dreapta, la stânga! Dumnezeule, mare, ce altceva decât frica? Ce altceva decât acel miros greu al Bizanțului? Sânge și marșuri. Încolonați încă de la grădiniță. Trecem prin această viață atât de săracă, tristă și amară, ca niște fantome”.

Personajele centrale sunt Gloria Ștefănescu, pianistă talentată, care activează ca secretară a unui fost coleg de serviciu al tatălui său, Tonulov, actualmente șef, membru de partid, și domnișoara Ani, fiica acestuia, care își face studiile la Moscova. Istoria vieții personajelor se țese arbitrar în text și pare a fi destul de

lizibilă. Gloria devine secretara lui Tonulov după moartea tatălui ei, concediat pentru acte de naționalism. Ea renunță la cariera de pianistă și lucrează aici pentru a-i sfida cu prezența pe foștii adversari ai tatălui său. Ani, în adolescență o foarte bună prietenă, datorită susținerii tatălui, își face studiile la Moscova și revine în Moldova pentru a prezenta un concert de pian la Sala cu Orgă. Întoarcerea lui Ani o lasă destul de rece pe Gloria și o face să ia poziția de „Noli me tangere”. Fratele Gloriei, Darie, alt personaj al nuvelei, un tip ahtiat după lecturi, „un intelectual clandestin”, în condiții vitrege, ajunge paznic la grădiniță. Acest personaj reproduce cu fidelitate întâmplările la care a asistat în anii copilăriei și adolescenței comuniste și e martor al calvarului prin care trec el și sora sa după moartea tatălui lor. Setea de viață a lui Darie încearcă să învingă toate adversitățile, muncind din greu, animat de dorința de a-și depăși condiția umilă prin învățătură și credință. Numele său amintește de personajul omonim din romanul *Descult* al lui Zaharia Stancu, având misiunea de a transmite cele văzute și trăite generațiilor viitoare („Să nu uiți. Darie! Nimic să nu uiți. Să spui copiilor tăi și copiilor pe care-i vor avea copiii tăi să le spui. Auzi, Darie? Să nu uiți. Să nu uiți, Darie”).

Nuvela este una dintre cele mai copleșitoare mărturii despre perioada stagnării brejneviste din spațiul basarabean, una de abdicare a rațiunii și a ascensiunii unor conducători defazați, ce cunosc mecanismele subtile ale culpabilizării și distrugerii demnității umane și urmează comandamentele istoriei jucându-se cu destinele a mii de intelectuali. Textul este și o incursiune în universul magiei totalitare și a influenței acesteia asupra individului, care, în dorința de a găsi un scop politico-moral care să confere sens propriei sale existențe, se supune umilit regimului, tăcerea servindu-i drept mecanism de supraviețuire: „Tata, deputat al poporului, în '46 și în '49, a tăcut. Moartea a secerat rândurile consătenilor lui și tata a tăcut. Apoi, mii și mii de țărani sleiți de foame, încă slabi, abia trăgându-și răsuflarea, au fost încarcerați în vagoane și duși în Siberia. Chiaburi? Tata, mă întreb acum plângând, unde era? De ce a tăcut? De ce nu s-a temut de Doftana, de lagărele de concentrare fasciste, dar i-a fost frică de Stalin? De Stalin?... Oare nu cumva anume sentimentul trist al vinovăției l-a omorât până la urmă?”.

Noli me tangere este o carte despre prietenie, deziluzii și rupturi sfâșietoare dintre oameni, o carte despre libertatea interioară într-o lume neliberă.

Stagnarea brejnevistă este bine elucidată și în romanul *Cubul de zahăr* (1991) al lui Nicolae Popa. Locul desfășurării acțiunii este un sat din codru, Bahuseni, un fel de Macondo basarabean, o Arcadie în negativ, o lume a mizeriei, corupției, violenței și agoniei. Pentru localnici, îndeletnicirea de bază este creșterea porcilor, corcindu-i cu niște mistreți, iar modalitatea de a-și atinge fericirea iluzorie este alcoolul și facerea banilor prin orice mijloace. Această imagine nu este altceva decât o aluzie la sovietizarea și mankurtizarea moldovenilor, autorul țesând o serie de întâmplări pentru a scoate în evidență atât modul de (supra)viețuire a oamenilor într-un asemenea mediu insidios, cât și mecanismul care a făcut să funcționeze regimul sovietic opresiv.

Experimentele produse în republicile postsovietice, atât în perioada comunistă, cât și după aceasta, dar și războiul din Transnistria, au provocat suferințe și

distrugerii enorme în conștiința individului, Republica Moldova demonstrând că poate fi orice: obiect de speculații lingvistice, loc de perpetuă îndochinare, poligon de testări antropologice, numai nu o țară în deplinul înțeles al cuvântului, scria Vitalie Ciobanu în unul dintre eseurile sale. Aproape în majoritatea domeniilor se putea asista mai degrabă la rupturi decât la evoluții, metamorfozele fiind nu doar de ordin sociologic, dar și mental. Individul căuta insistent soluții la presiunile schimbărilor fie adaptându-se sau supunându-se acestora, fie luând calea pribegiei, cum se întâmplă în narațiunile de inspirație biblică, în căutarea unei vieți mai bune. De multe ori însă procesul distanțării de matcă și al înstrăinării devine traumatizant până la alienare, disoluția identității și dezumanizarea fiind inevitabile.

Romanul *Montana* (2022) al scriitorului cu origini transnistrene Alexandru Popescu, stabilit de aproape un deceniu în Regatul Unit al Marii Britanii, reprezintă poate „cea mai serioasă și mai veridică proză despre enclava transnistreană” (Eugen Lungu), miezul narațiunii refăcând epic războiul din Transnistria, văzut cu ochii unui copil și sedimentat apoi în psihicul zdruncinat al adultului. Romanul este invadat de o serie de flashbackuri, de *triggere* de fapt, care, în anumite circumstanțe, îl fac pe protagonistul Ivan Josan, jurnalist la un canal de televiziune britanic, să-și amintească de traseul parcurs de el din copilărie până la maturitate, accentuându-i profundele răni sufletești produse de războiul din Transnistria și de regimul separatist. (Unele fragmente amintesc de copilăria lui Ivan din filmul cu titlu omonim (*Иваново детство*) al lui Andrei Tarkovski, căruia războiul i-a curmat brusc copilăria, silindu-l să se maturizeze.) În cuprinsul textului, accentul nu este pus pe războiul în sine, ci pe destinul individual al protagonistului care încearcă cu disperare să sară zidul *bazei*, aceasta fiind un soi de întreprindere mobilă, ce ținea de căile ferate sovietice, care nu au fost desființate și date la fier uzat decât după prăbușirea Uniunii Sovietice. *Baza* mai însemna și apartenența la o anumită comunitate, cu legile și ritualurile ei. Acolo activau muncitori localnici, dar și dintre cei veniți din îndepărtata Siberie, în urma politicilor de dislocare a populației inițiate de puterea de la Moscova.

Începutul războiului din Transnistria îi obligă pe toți cei care locuiau în vagoane să le părăsească din cauza bombardamentelor.

După absolvirea liceului din Bender, Ivan este înrolat în rândurile armatei transnistrene, din care reușește să dizerteze, trecând granița și ajungând cu un taxi de ocazie la Chișinău. Este înmatriculat la universitate, la Facultatea de Jurnalism și Științe ale Comunicării. După trei ani de studii, câștigă o bursă la o universitate din Marea Britanie. După absolvirea universității, este angajat într-o companie britanică pe post de jurnalist.

Trecutul traumatizat al protagonistului este țesut dintr-o serie de fugi: fuga din vagon în beci din cauza bombardamentelor declanșate de războiul transnistrean, fuga sau dezertarea din armata transnistreană, fuga din Transnistria pentru a nu fi învinuit de dezertare, părăsirea Chișinăului pentru o bursă de studii în străinătate.

Examinarea propriilor „fugi” are virtuți tămăduitoare și-i oferă șansa redobândirii identității rătăcite. „Am rămas totuși tentat să continui răscolitul prin amintirile de mult prăfuite ale copilăriei mele. Îmi făcea bine (...) Trăiam atunci o senzație bizară de ușurare”, mărturisește personajul.

Montana lui Alexandru Popescu este o alegorie tarkovskiană a călătoriei intrinseci spre căutarea adevăratului eu, făcută de personaj cu scopul recuperării propriei identități, dar și o parabolă a individului din Est, care, în condiții de incertitudine și disperare, este impus să ia calea exilului în aspirațiile sale de libertate.

Romanul *Câinele de bronz* (2017) al Emanuelei Iurkin, la un prim nivel de lectură, poate fi perceput, de asemenea, ca o formidabilă frescă a societății basarabene din anii '90. Tonul confesiv și precizia detaliilor l-ar putea face pe cititor să creadă că e un roman autobiografic. Autoarea încearcă o deconvenționalizare a modelelor literare din Basarabia actuală și recurge la adoptarea unor formule artistice inedite. Trama narativă a romanului se țese proustian pe retrăirea momentelor din copilăria și adolescența naratoarei, perioade care i-au provocat o adevărată mutație sufletească, o *metanoia*, un voiaj dantesc într-un infern din care nu poate ieși – despărțirea părinților și plecarea mamei la muncă peste hotare, la Moscova. Acestea o „provoacă” să i se confeseze lui Vâlcu, personajul imaginar al romanului. Reproducerea fidelă a faptelor și imaginilor din trecut, a impresiilor lăsate de acestea întrec simpla necesitate de a povesti, de a evoca, tinzând spre comprehensiune, relevându-se, în ultimă instanță, ca un proces al memoriei colective, al conștiinței de sine. Greu ne putem da seama unde sfârșește confesiunea și unde începe ficțiunea. Și această ambiguitate este voită, iar autoarea o recunoaște cu un firesc ce nu mai surprinde pe nimeni. Această punere în pagină, rezultată din mărturisirile personajului se identifică cu textul însuși al operei pe cale de a se face. Voința juvenilă de autoafirmare, încercarea sisifică autodistrugătoare și plină de furie lucidă ținesc obiective cu mult mai mari decât satisfacerea unui mărunț orgoliu, și anume: justificarea existențială a sa și a familiei sale.

Autoarea desăvârșește propria versiune a condiției umane în numai 75 de pagini, prin intermediul universului interior, unde stimulii din exterior sunt filtrați și ordonați riguros în funcție de specificitatea lor.

Romanul este scris admirabil în planul compoziției, la nivelul frazelor și al fragmentului. Ordinea fragmentelor însă pare de multe ori aleatorie și cu greu s-ar putea vorbi de un fir epic: totul seamănă mai degrabă cu niște mărturii extrase dintr-un jurnal sau cu note mai mult sau mai puțin sporadice. „Amintirile sunt povești imaginate, le recompu și le completezi în permanență, explică naratoarea. Mereu vii și tot mai spectaculoase. Evenimentele sunt doar punctul de plecare, realitatea imediată e doar un pretext. E ca și cum ai alimenta un motor. Restul sunt micile realități de fiecare zi. (...) Ceea ce ar trebui să unească aceste mărturii fărâmițate și incoerente se află în interiorul meu. Am încercat să le adun pe toate în una și să mi le scot din cap. Mai mult decât de oameni, mi-e frică de cuvinte, de puterea lor. Sunt de-a dreptul paranoică. Le-am înșiruit pe toate ca să scap de ele. Vreau să înțeleg de ce și unde evadez și, mai ales, prin ce minune reușesc să mă întorc de fiecare dată. Poate vei desluși ceva demn de luat în seamă, capabil să ne ajute”. Nu este exclus că această dezarticulare a romanului să fie voită, pentru a sugera lipsa de miză, risipirea existenței personajului.

Întreg textul este expresia dramatică a unei singurătăți, a unei adolescente singure, care pare abandonată de părinți, de mama în special, care a plecat peste hotare

pentru a-i asigura o viață decentă fiicei. Mărturisirile au valoarea incontestabilă a documentului uman, tulburător cu o dramatică interioară indelebilă: „Erau numai zilele de după plecare-lungi și confuze. Cenușa, pe care aproape întotdeauna o împrăștiam în fața casei. Focul, care se aprindea numai atunci când venea vecina să mă ajute. Mâncarea niciodată destul de fiartă. Disperarea, după ce țâncul înțărcat înghițise din insecticid și murea încet, privindu-mă cu ochi străvezii. Picățelele care se prelingeau de la lumânările aprinse – unica sursă de lumină după asfințit în perioada strategiilor de economisire a energiei electrice – și acopereau ca într-o biserică, toate țealele din casă. Mirosul constant de șoareci, recunoștința mea pentru ronțăitul lor ritmic în liniștea nopții. Întunericul din casă prin care mă deplasam cu mișcări sigure de cunoscător. Zvâcnetul din tâmple, șovăiala. Cântatul cu voce tare ca să îndepărteze umbrele și frica, și tremuraturul. Genunchii îndoțiți, strânși grămadă, aproape de gură. Ca să nu iasă inima. O lumânare și niște cărți”.

Nimic nu-i scapă autoarei: automatismul de limbaj și de gândire, preferințele culturale ale timpului, crizele de comunicare în interiorul familiei, sentimentul de sufocare având conștiința efemerității fizice. Textul transgresează condiția unei forme, intrând în interiorul ființei, al antropologicului și desigur, al unei ontologii a ființei, este un act cathartic, o legitate în încercarea de a supraviețui, de a-și justifica într-un fel existența. Devine un mijloc de exorcizare prin mărturisirea tranșantă a unor aspecte dezagreabile ale existenței, un loc de defulare, dar și de speranță, atunci când cenușii vieții devine copleșitor.

Prozele menționate mai sus sunt menite să comunice diagrama gravă a existenței. Ele continuă să exercite, în mare măsură, o funcție de reprezentare socială a literaturii, manifestându-se cu acea calitate a universului imaginar care își pune întrebări și încearcă să găsească răspunsuri la frământările de ordin istoric, identitar, social și moral ale individului, dar și la multe dintre neliniștile și angoasele acestuia. Fiecare pagină rămâne o mărturie credibilă, cu valență documentară, asupra realității, filtrată cultural, a acelor ani. Acestea spun deseori mult mai mult decât rafturi întregi de volume de istorie rigide și cu pretenții științifice și contribuie la conturarea portretului epocii.

Referințe bibliografice:

1. ASSMANN, Jan, CZAPLICKA, John. Collective Memory and Cultural Identity. În: *New German Critique*, no. 65, Cultural History /Cultural Studies (Spring – Summer, 1995), p. 125-133.
2. ASSMANN, Jan. *Memoria culturală. Scriere, amintire și identitate politică în marile culturi antice*. Traducere de Octavian Nicolae, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013.
3. CORDOȘ, Sanda. *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*. București: Editura Cartea Românească, 2012.
4. IURKIN, Emanuela. *Câinele de bronz*. Chișinău: Editura Cartier, 2018.
5. MOSCOVICI, Serge. Fenomenul reprezentărilor sociale. În: Adrian Neculau (coord.). *Psihologia câmpului social: reprezentările sociale*. Traducere de Ioana Mărășescu și Radu Neculau, ediția a II-a, Iași: Editura Polirom, 1997.

6. POPA, Nicolae. *Cubul de zahăr*. Chișinău: Editura Junimea, 2018.
7. POPESCU, Alexandru. *Montana*. Chișinău: Editura Arc, 2022.
8. RICOEUR, Paul. *Memoria, istoria, uitarea*. Traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik. Timișoara: Editura Amarcord, 2001.
9. VIERU, Nicolae. *Noli me tangere*, Chișinău: Editura Hyperion, 1991.

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

NICOLAE BREBAN ÎN IPOSTAZA DE REMARCABIL INTERPRET ȘI RECEPTOR CREATIV AL GÂNDIRII NIETZSCHEENE

Sergiu COGUT

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1235-7942>
Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. Cartea publicată după 2000 de Nicolae Breban – «Friedrich Nietzsche. Maxime comentate» – îl prezintă pe autor într-o ipostază mai puțin consacrată, dar destul de importantă, cea de traducător și comentator al unor pasaje ale gânditorului german, moștenirea căruia a fost și a rămas de o influență extraordinară, deși, ocazional, interpretată în mod controversat. Lucrarea ne oferă șansa de a ne iniția în gândirea nietzscheană și de a pătrunde în laboratorul de creație al notoriului romancier român, în formarea sa scrierile filosofului având un rol substanțial, deși prozatorul contemporan menționează că uneori se distanțează de poziția înaintașului. Astfel, în acest volum, găsim comentarii pertinente ale unor dificile concepte nietzscheene, ce s-au impus în istoria filosofiei, așa ca Supraomul sau eterna întoarcere a aceluiași.

Cuvinte-cheie: Maximă(e), comentator, filosofie, concepte nietzscheene, influență

Nicolae Breban as an outstanding interpreter and creative receiver of Nietzschean thought

Abstract. The book published after 2000 by Nicolae Breban «Friedrich Nietzsche. Maxime comentate» («Friedrich Nietzsche. Commented quotations») presents the author in a less recognized but quite important guise, that of translator and commentator of some passages of the German thinker, whose heritage has been and still is of extraordinary influence, although, occasionally, controversial on the posterity. The work offers us the chance to be initiated into Nietzschean thinking and to enter the creative laboratory of the notorious Romanian novelist, in his formation the writings of the philosopher having a substantial role, although the contemporary prosaist mentions that he sometimes distances himself from the position of the forerunner. Thus, in this volume, we find pertinent comments on some difficult Nietzschean concepts that have imposed themselves in the history of philosophy, such as the Overman (Übermensch) or the eternal return of the same.

Keywords: Quotation(s), commentator, philosophy, Nietzschean concepts, influence.

Anul acesta toată comunitatea literară și academică din spațiul cultural românesc marchează aniversarea a 90-a de la nașterea reputatului prozator, dar și eseist al contemporaneității noastre – Nicolae Breban. Totodată, pe parcursul anului curent, întreaga intelectualitate europeană, mai cu seamă cei preocupați de filosofie și istoria

filosofiei neîndoielnic vor participa la mai multe evenimente științifice de rezonanță, consacrate aniversării a 180 de ani de la nașterea remarcabilului și foarte influentului gânditor al secolului al XIX-lea, Friedrich Nietzsche, cel despre care conferențiarul universitar în filosofie de peste Prut Niadi-Corina Cernica menționează destul de elocvent și, în același timp, relevant: „Nietzsche a scandalizat și a fascinat. Punctul lui forte nu este nici misoginismul, nici simțul clasei, nici supraomul, care, singure, ar face din el un simplu huligan în filosofie. Revoluționară este ideea existenței a două tipuri de morală (după milenii de monism moral): morala stăpânilor și cea a sclavilor” (Cernica, 2006, p. 61), ea precizând în continuare: „Stăpânii nu se deosebesc de sclavi prin statut social, prin putere, prin bogăție și nici chiar prin inteligență (...), ci prin morală. Stăpânul nu are nevoie de ceilalți (deși le preferă compania), în vreme ce sclavul nu poate supraviețui fără ceilalți (este prin esență un om al masei) și pentru a avea o relație eficace cu celălalt, celălalt trebuie să-l ajute și să fie mai puternic” (*ibidem*).

Luând în considerare cele enunțate la început, ne vom referi în continuare la o lucrare oarecum singulară în bibliografia lui Nicolae Breban, căci se situează în afara creațiilor sale românești, *Friedrich Nietzsche: Maxime comentate* (ediția a II-a, 2021), mai cu seamă că anume despre aceasta reputatul critic literar Theodor Codreanu avea să sublinieze, menționând totodată despre postfața ce însoțește volumul: „Deși Ion Ianoși e un bun cunoscător al lui Nietzsche, postfața e destul de convențională. Remarcă, însă, seriozitatea demersului, profunda cunoaștere, în original, a operei lui Nietzsche, calitatea comentariilor, cu nimic mai prejos decât a filosofilor de meserie. În plus, cel avizat asupra operei românești a lui Nicolae Breban va putea descoperi în această carte principala cheie hermeneutică de înțelegere a întregii opere brebaniene. Pe teren românesc, lectura nietzscheană a lui Nicolae Breban este una dintre cele mai scilipitoare și mai îndrăznețe. Și nu e de mirare, fiindcă gândirea lui Nietzsche (alături de geniul lui Dostoievski) i-a fecundat de timpuriu narațiunea românească” (Codreanu, 2017, p. 231). Merită evocată și aprecierea făcută creației românești de început a lui Breban de criticul și istoricul literar din exil Marian Popa, care relevă că deja din primele volume ale prozatorului „se împlinește (...) o problematică și o viziune asupra omului inedită în epocă” (Popa, 2009, p. 770), el punctând totodată și că în timp, însuși scriitorul „emite multe precizări de bun autocritic literar, care ar face inutile toate comentariile criticii, dacă n-ar fi imprecise și contradictorii” (*ibidem*). Iar în continuare, se menționează: „Înainte de toate, omul e văzut prin «marele și intangibilul meu maestru Friedrich Nietzsche». «În romanele mele există fragmente întregi din Nietzsche» (interviu, în Rhea Cristina, *22 de martori la destin*, Curtea Veche, 2000, p. 60)” (*ibidem*). Destul de elocvente în acest sens sunt și precizările istoricului și criticului literar român Geo Vasile din enunțurile cu care începe textul său exegetic *Călătorie la capătul conștiinței încărcate*, consacrat unuia dintre romanele autorului din tetralogia sa *Ziua și noaptea*. Astfel, cercetătorul de peste Prut relevă următoarele: „Cunoscător în original și în profunzime al lui Nietzsche, dovadă stând și volumul de glose la cărțile acestuia (publicate mai întâi în «Contemporanul»), romancierul și eseistul Nicolae Breban, membru corespondent al Academiei din 1997 și distins în anul 2000 cu premiul «Omnia» al UR, și-a proiectat personajele în lumina unor ilustre concepte oferite de cugetătorul și literatul german; începând cu romanul

«Bunavestire» și terminând cu tetralogia *Ziua și noaptea* («Ziua și noaptea», 1998, «Voința de putere», 2001, «Puterea nevăzută», 2006, «Jiquididi», 2007). Puțini își mai amintesc de episodul înfierării publice a autorului «Bunevestiri», scrisă și rostită în plenul Congresului CCES din 1977 de către «confratele» Titus Popovici, conform căruia romanul ar face apologia unor idei nietzscheene, considerate în acele vremuri drept decalogul lagărelor fasciste și naziste. Pericolul persistă și în zilele noastre, ne dăm seama, de vreme ce nu ducem lipsă de binevoitori obsedați de publicitate și demolare, pe spezele creatorilor veritabili, gata să confunde convingerile politice și morale ale unui personaj, studentul Dan-Mihai, să zicem, cu opțiunile autorului «Voinței de putere» (Editura Dacia, 2001, Cluj-Napoca)” (Vasile, 2008, p. 25). În aceeași ordine de idei, iată ce menționează cu referire la voința de putere în accepția lui Nietzsche însuși Nicolae Breban în cartea sa, la care ne referim în paginile ce urmează: „Sigur, voința de putere nietzscheană străbate și fundamentează întreaga sa operă, descinzând, ea însăși, cu probabilitate, din atitudinea esențială pe care o cere el, față de ceea ce numim existență, situare, ea însăși activă, când vorbește de acel «jasagender Mann», omul spune *da* vieții, o formă, neîndoielnic, esențială a vitalismului, a exuberanței vitale. Voința de putere a fost, ca și celălalt principiu, Supraomul, extrem de grosolan falsificată, abuzată (de ideologii fasciști, ca și de dușmanii acestora, materialişti vulgar-marxizanți) și, până azi, comentarii filosofului ocolesc cu prudență acești doi termeni, aceste concepte ce nu numai că explică totul, dar sunt și motoarele acțiunii gândirii nietzscheene. Prin voința de putere avem cheia moralei filosofului, originea moralei, el o explică în *Genealogia moralei*, după cum știm, încă o dată negând afirmația unor gânditori englezi ce scoteau conceptele morale ale omului și societății din conceptul de bine, o făceau și socraticii! «Nu este moral ceea ce ajută la confortul, la capacitatea de supraviețuire a individului social», spune Nietzsche (...)” (Breban, 2021, p. 70), remarcând de asemenea și în legătură cu sistemul gânditorului german: „Un sistem în care, altminteri, credem, spre deosebire de nu puțini comentarii actuali ce se îndoiesc că pelerinul de la Sils-Maria ar fi posedat unul, acuzându-l de eseistică. E adevărat că sistemul nietzschean nu este unul la suprafață, riguros, pedant, ca și în cazul antecesorilor săi iluștri, începând cu Kant; este un sistem cu cheie, mai bine zis, cu chei, și cel care le va ocoli sau va ezita să le înțeleagă ca atare va rămâne deconcertat în fața textelor filosofului...” (Breban, 2021, p. 71) În încheierea respectivului paragraf, în legătură cu același concept esențial al viziunii nietzscheene asupra lumii, se fac aceste importante precizări: „Voința de putere nu are, se-nțelege, nicio legătură cu dorința de «supremație rasială sau germanică», așa cum afirmau atât ideologii fasciști, cât și ideologii marxizanți de sorginte sovietică. (E și ridicol, Nietzsche, dacă nu «inamic al germanilor», oricum un antiprusac convins; un «antiprusac» în momentul de maximă dominare și victorie a prusianismului, după victoria germană din 1871!)” (*ibidem*).

La rândul său, cercetătorul literar Marian Victor Buciu remarcă în legătură cu romanul din 1973 al reputatului prozator: „Problematika existențială acută, știința epică, lirică și analitică tot mai veselă, în siaj nietzschean, la limita realismului psihologic și mito-poetic, performate printr-o metamorfoză de tip regresiv, sunt recurențele unei narativități ajunse la maturitate în *Îngerul de gips*. Tensiunea comunicării românești derivă din cooperarea ambelor registre narative, serios și ludic.

Dramaticul emfatic și idealist rămâne distanțat de comic, iar tragicul de grotescul încă imploziv. Se vestejește veselia autopersiflantă asumată de instanța narativă ca imagine și măsură a lumii, până la urmă ca «însăși umanitatea», după cum citim în *Ecce Homo*. Ademenit de iluminarea paradoxală a adevărului lui Zarathustra, doctorul Minda, «burghez» într-o lume care-și schimbase prejudecățile, transformat în sobol, plătește pentru impostura angajării cinice, dionisiace, luciferice. Romanul are aura mistică a victoriei și eșecului uman. Tirania vocației înfruntă iluziile aspirației. Minda se *alter-ează*, dar personalitatea artificială nu o poate supune pe aceea naturală” (Buciu, 2010, p. 239).

Într-o lucrare de referință, o pertinentă prezentare a istoriei gândirii filosofice, reputatul profesor englez A. C. Grayling, în capitolul consacrat lui Nietzsche, menționează următoarele în legătură cu celebrele concepte de „supraom” și „eterna reîntoarcere”, făcând totodată o paralelă cu viziunea lui Schopenhauer, despre care precizează că acela „credea că voința de a exista – care pentru el este *noumenul*, realitatea fundamentală – este întotdeauna sortită frustrării, fiind astfel cauza suferinței ce există pretutindeni în lume. Nietzsche, în schimb, insistă că *voința de a depăși* această frustrare, de a lupta cu ea și de a o învinge, astfel încât să poți trăi, crea și reuși, este calea etică. Să te zbați și să dorești, să vrei să crești și să te extinzi sunt lucruri demne; să fii cineva care depune efort și care astfel depășește barierele aflate în calea creșterii și extinderii înseamnă să fii un *Übermensch* – «Supraom» în sensul de «om superior» – și în felul acesta cu adevărat moral” (Grayling, 2022, p. 367), ceea ce implică, potrivit gânditorului german, „afirmarea vieții, să fii în stare să spui «da». Ideea este să trăiești ca și cum viața e reluată la infinit – ideea «eternei reîntoarceri», contemplând ceea ce ne face să trăim pe cât de afirmativ, pozitiv și nobil cu putință. Dar asta nu înseamnă să alegi să trăiești cufundat în iluzii: trebuie să fii sincer cu ceea ce înseamnă să îmbrățișezi viața, fiindcă, pe de altă parte, ea implică suferință și pierdere, durere și mâhnire. Prin urmare, cere și curaj” (*ibidem*). Iar Daniel Smith în cartea sa despre 150 de concepte și descoperiri care au schimbat istoria relevă cu referire la Nietzsche că se poate afirma că el „a prefigurat anumite principii existențialiste atât prin respingerea lui Dumnezeu, cât și prin descrierea «Supraomului» autoeliberator (*Übermensch*)” (Smith, 2020, p. 170), în legătură cu acestea două menționându-se că în celebra sa lucrare „*Așa grăit-a Zarathustra* (volum publicat pentru prima dată între 1883 și 1885), a spus povestea lui Zarathustra (profetul persan Zoroastru), care pleacă în sălbăticie și se întoarce după un deceniu pentru a împărtăși oamenilor înțelepciunea pe care o acumulase. Zarathustra al lui Nietzsche proclamă moartea lui Dumnezeu – reflectare a dezamăgirii resimțite de Nietzsche însuși față de religie în general și față de creștinism în particular, pe care îl considera o mitologie dăunătoare, care împiedică progresul umanității. În termeni filosofici mai largi, moartea lui Dumnezeu reprezintă și o răsturnare a moralității tradiționale. Pentru Nietzsche, noțiunile convenționale de bine și rău servesc la încătușarea omului într-o existență marcată de datorie și nefericire, în speranța unei vieți după moarte. Moartea lui Dumnezeu, propunea el, ne permite să trăim în și pentru momentul prezent, liberi de constrângerile moralității convenționale și pregătiți să ne găsim fericirea în traiul de zi cu zi” (Smith, 2020, p. 164). Remarcând că gânditorul german se teme că golul „creat de pierderea credinței religioase va fi umplut de un sentiment de nihilism”, același D. Smith precizează că el

„a propus ideea Supraomului ca succesori al lui Dumnezeu. Omul, susținea Nietzsche, este veriga care leagă bestia de *Übermensch*, figură ce întruchipează atribute ca independență și autocunoaștere, creativitate, originalitate și puritate a conștiinței. (...) Nietzsche credea că *Übermensch* este ghidat de ceea ce el numea «voința de putere», dorința de a stăpâni atât sinele, cât și lumea exterioară. (...) Pentru ca omenirea să pregătească drumul pentru *Übermensch*, Nietzsche recomanda un plan de acțiune în trei pași: mai întâi, renunțarea la confort și impunerea autodisciplinii; în al doilea rând, afirmarea independenței personale; în al treilea rând, descoperirea unei noi inocențe și creativități” (Smith, 2020, p. 165).

În aceeași ordine de idei, relevăm faptul că, raportându-se la conceptul de „eternă reîntoarcere”, celebra autoare germană Hannah Arendt, în lucrarea sa, *Viața spiritului*, face următoarele observații deosebit de pertinente: „Respingerea ei definitivă (a teoriei despre „voința liberă” – *n. n.*) de către Nietzsche însuși este cuprinsă în gândul «eternei reîntoarceri», «conceptul fundamental al cărții *Zarathustra*», care exprimă «suprema formulă a Acceptării». Ca atare, ea se încadrează istoric în seria de «teodicei», aceste stranii justificări ale lui Dumnezeu sau ale Ființei, pe care filozofii, începând din secolul al XVII-lea, le-au simțit întruna ca fiindu-le necesare pentru a împăca mintea omului cu lumea în care era nevoită să-și petreacă viața. «Gândul Eternei Reîntoarceri» implică o tăgăduire necondiționată a conceptului modern de timp rectiliniu și a traiectului său progresiv; el echivalează cu o revenire la conceptul antic de timp ciclic. Ceea ce-l face modern este tonul patetic cu care e exprimat și care trădează gradul de intensitate volitivă de care a avut nevoie omul modern pentru a redobândi acea simplă mirare admirativă și afirmativă” ce „odinioară constituia, pentru Platon, începutul filozofiei. (...) Nietzsche vorbește despre Eterna Reîntoarcere pe tonul unui convertit religios, și adevărul e că ceea ce l-a adus la acest gând *a fost* realmente o convertire, deși nu una religioasă” (Arendt, 2018, p. 212-213). În legătură cu acest concept esențial pentru înțelegerea textelor celebrului gânditor, remarcăm faptul că în culegerea sa de maxime/sentințe nietzscheene, însoțite de comentarii cu adevărat inspirate, N. Breban relevă: „esențiala frază din *Dincolo de bine și rău* – «Cine are caracter, are (deci) o trăire-tip ce revine mereu», conține una dintre temele majore ale filosofului, una dintre temele sale obsesive sau structurante: tema veșnicei întoarceri a aceluiași. A aceluiași fenomen, extrem de expresiv formulat aici ca «trăire-tip»” (Breban, 2021, p. 96), adăugând îndată: „prin această sintagmă se aruncă lumină și asupra noțiunii de caracter ce deschide definiția; este evident că e vorba aici de «dincolo de bine și rău», dincolo de morală, de caracter în sensul lui de structură, poate de vocație, mai probabil de destin! Într-adevăr, poate niciunde în textele moderne nu găsim atât de lapidar și de direct exprimată legătura între caracter și destin sau, mai bine zis, o atât de clară etiologie posibilă a conceptului de destin azi, în modernitate. Destinul ca «trăire-tip» (...). În primul rând, e relevantă ideea elitistă a lui Nietzsche asupra destinului, ce se opune fundamental celei antice, *moira* sau *fatum*, un *dat*, o *soartă* aruncată de Parcă în leagăn nou-născutului și pe care acesta trebuie s-o îndure și s-o târască după el o viață, soartă de care nu scapă nici zeii! Soartă care a creat până azi, mai ales în anumite zone europene, cele balcanice și orientale, această mult-întâlnită «filosofie a fatalității»” (*ibidem*), pentru ca înspre finalul pasajului să accentueze: „«Ai caracter, ai deci...», iată condiția!

Condiționalul imperativ ce leagă existența caracterului, a destinului, deci, de existența acestei repetitive «trăiri-tip»; numai cine constată în existența sa moral-psihologică realitatea acestui motiv, a acestei structurări a amorfului existențial printr-un reflex fundamental, printr-un *motiv obsesiv (...)*, numai acela are dreptul la un destin!” (Breban, 2021, p. 97). Interesante și chiar pe alocuri frapante sunt și precizările notoriului scriitor referitoare la receptarea critică a romanului său *În absența stăpânilor*, ce purta ca motto anume această maximă despre caracter și trăirea-tip. Astfel, N. Breban constată cu profundă dezamăgire că respectivul motto „nu a fost în niciun fel comentat de critica literară care, în epocă, s-a arătat sceptică față de acest roman” (Breban, 2021, p. 92). Urmează apoi un șir de remarci tăioase și dure la adresa lui Nicolae Manolescu care s-a pronunțat „de-a dreptul negativ” despre această creație a scriitorului originar din Ardeal, romancierul obiectându-i fără echivoc următoarele: „i se părea că doar secvența finală a cărții, *Oglinzile carnivore*, îmi justifică talentul, restul... fiind o ratare! Sigur, dl Manolescu era tânăr pe vremea aceea – deși tinerețea nu este totdeauna o scuză pentru miopia (n-am spus imbecilitatea!) critică! Dar cum, după câteva decenii, se pare că majoritatea opiniilor critice converg în a acorda acestui roman o valoare reală, este inadmisibil ca criticul să nu revină asupra judecății sale pripite! Rigiditatea sa ține nu numai de infatuare (profund provincială!), dar și de o anume superficialitate care îl apasă, se pare, și îl împiedică să-și împlinească opera critică, constituită în mare măsură din foiletonistică” (Breban, 2021, p. 92-93). În continuare, el punctează cu o doză de regret: „Cu atât mai puțin îi voi reproșa, lui sau altor critici care au scris ceva mai aplicat asupra aceleiași cărți, că nu au comentat și fraza lui Nietzsche; Nietzsche era interzis sub comuniști, nu era tradus în limba română etc., etc. (Bine au scris despre acest roman atunci: Eugen Simion în *Gazeta literară*, Ion Negoïtescu în *Viața Românească* și Mihai Ungheanu în *Ramuri*.) Și totuși, ar fi fost cel puțin interesant de comentat – și de înțeles! – partea mediană a romanului meu, cea intitulată *Femei* – de fapt un roman în roman! – unde, constat azi, este singurul loc din opera mea în care am atins tragicul! Așa cum îl înțelege Hegel, «ca o încorporare umană a legii!». A zeului! Tragicul nu se bazează pe neînțelegere, ca numeroasele drame scrise în modernitatea culturii, ci pe această ireductibilitate a cuiva ce se crede purtător al legii sau al cutumei ancestrale, sfinte. E. B., în romanul meu, încarnează tocmai această încredere nefirească, rigidă, aproape maniacală în adevărul ei care este iubirea absolută, incapabilă de orice compromis!” (Breban, 2021, p. 93). Oarecum paradoxal este atacul destul de sever care îl vizează pe Nicolae Manolescu, pe când Mihai Ungheanu este menționat de autor printre cei care au scris pagini mai reușite despre acest al doilea roman al lui Breban. Considerăm că respectiva critică atât de agresivă poate fi percepută ca paradoxală, dacă se ține cont de faptul că anume lui N. Manolescu îi revine meritul de a fi scris prima cronică favorabilă și chiar elogioasă despre cel mai cunoscut roman brebanian, o creație cu adevărat remarcabilă a întregii literaturi postbelice – exponențiala operă *Bunavestire*, iar Mihai Ungheanu, de rând cu Dumitru Micu, au semnat texte întru totul eșuate despre această capodoperă a prozei românești. Astfel, iată ce menționează reputata cercetătoare, istoric și critic literar Monica Lovinescu în legătură cu receptarea acesteia: „Dacă discuția – sau chiar polemica – s-ar fi menținut la tonul cronicilor unor Nicolae Manolescu și Mircea Iorgulescu, oricât de tranșante ar fi,

prima în elogiul, a doua în depreciere, ar fi însemnat că dezbaterile de idei e plină de vitalitate în România și de pe urma ei ar fi avut de profitat până și autorul. La amândoi acești critici, ne aflăm pe singurul teren cu puțință pentru a discuta despre o operă literară: pe terenul estetic” (Lovinescu, 2014, p. 315), iar în cazul cronicilor lui M. Ungheanu și D. Micu trebuie să remarcăm că „procesul este politic. Primul ne vorbește de «naufragiul ideologic» și de «ideile de dreapta», al doilea de «concepția nihilistă» a lui Nicolae Breban, amândoi de proasta asimilare de către autor a filozofiei lui Nietzsche”, relevând tot atunci: „Dacă Nicolae Breban nu va fi înțeles cum trebuie pe Nietzsche, ce să spunem de Dumitru Micu care îl lichidează pe filozoful german definitiv și superior, într-o singură frază pe cât de scurtă pe atât de absurdă: „dar a împărți oamenii în «stăpâni» și «slugi», considerând că aceasta este condiția lor ontologică, așa cum a făcut-o Nietzsche, e curată paranoia.” Exact ceea ce înțelegea pe vremuri din Nietzsche un nazist, toată gândirea occidentală ocupându-se, de atunci încoace, să dezbrace pe filozoful german de asemenea desfigurări simpliste” (*ibidem*).

Cu referire la „eterna reîntoarcere” așa cum o concepea filozoful german, merită reliefate unele pasaje din cartea redutabilului exeget al creației celui supranumit „monahul de la Sils-Maria”, intitulată *Dansul măștilor. Nietzsche și filosofia interpretării*, o lucrare cu adevărat remarcabilă, pentru care autorul a fost distins în 2008 cu Premiul „Ion Petrovici” al Academiei Române. Astfel, în capitolul 5 al acesteia, purtând titlul *În labirintul metafizicii*, cercetătorul George Bondor precizează: „Nu mai putem spune, în mod naiv, că lumea este suma a tot ceea ce se întâmplă, totalitatea pură și simplă a fenomenelor. Plecând de la această idee, Nietzsche formulează, în câteva aforisme târzii, tezele cele mai însemnate privitoare la versantul cosmologic (ori fizicist) al doctrinei eternei reîntoarceri. (...) Totul pornește de la ideea conform căreia există o singură lume, afirmație ce reprezintă o veritabilă supoziție în tratarea temei de față. Care îi sunt însă determinațiile? Pentru a le preciza, Nietzsche a compus unul dintre aforismele sale cele mai discutate, cu care s-a și încheiat compilația postumă *Der Wille zur Macht*” (Bondor, 2020, p. 284), despre care se menționează în continuare că ar constitui „o perfectă sinteză a doctrinei eternei reîntoarceri, imposibil de formulat doar în baza textelor publicate în timpul vieții” (Bondor, 2020, p. 284-285). Astfel că, așa cum remarcă exegetul român, dată fiind „complexitatea lui, acesta merită citat integral”: „Această lume: un monstru de forță, fără început, fără sfârșit, o mare eternă de forță cu ape de bronz, ce nu crește, nu scade, ce nu se destramă, ci doar se transformă, ca întreg o mărime invariabilă, o economie fără cheltuieli și pierderi, însă de asemenea fără creșteri, fără încasări, de «nimic» altceva înconjurată decât de granițele ei, nimic care să apună, să se risipească, să se extindă la infinit, ci ca forță determinată, încrustată într-un spațiu determinat, dar nu într-un spațiu ce ar fi «gol» pe alocuri, mai degrabă ca forță pretutindeni, ca joc al forțelor și al valurilor de forță atât Unu, cât și Multiplu, aici acumulându-se și diminuând spontan acolo, o mare de forță tălăzuind și zbatându-se în sine, transformându-se veșnic, suind veșnic înapoi cu anii fără număr ai unui ciclu, cu fluxul și refluxul formelor plăsmuite de ea, din cele mai simple gonind spre cele mai complexe, din cele mai calme, mai reci și mai împietrite spre cele mai încinse, mai sălbatice, mai contradictorii, și apoi iarăși revenind din plenitudine spre

simplitate, din jocul contradicțiilor înapoi la plăcerea armoniei, încuviințându-se pe sine chiar și în această identitate a căilor și anilor ei, binecuvântându-se pe sine drept ceea ce etern trebuie să revină, ca o devenire ce nu cunoaște astâmpăr, lehamite și oboseală: – această lume dionisiacă a mea, lumea creației eterne de sine, a eternei distrugerii de sine, această lume enigmatică a dublei voluptăți, acest al meu «dincolo de bine și de rău», fără țel – decât acela care ar exista în fericirea cercului – fără voință decât buna voință a unui inel pentru sine, – vreți voi un nume pentru această lume? Un răspuns pentru toate enigmele ei? O lumină chiar pentru voi, cei mai ascunși, mai puternici, mai neînfricați, mai învăluți în noapte? – Această lume este voința de putere – și nimic altceva! Și chiar voi înșivă sunteți această voință de putere – și nimic altceva!” (Bondor, 2020, p. 285). Revenind la celălalt concept-cheie, cel de „supraom”, remarcăm, mai ales că această comunicare e consacrată ca atare cărții lui Nicolae Breban de maxime nietzscheene comentate, că prozatorul și publicistul român menționează în legătură cu celebrul enunț al gânditorului german: „Omul este ceva ce trebuie depășit!”, explicând faptul că respectiva propoziție, „scurtă și oarecum paradoxală”, trebuie pusă „în directă legătură cu conceptul de supraom”, specificând totodată: „de fapt, abia cu această noțiune de supraom Nietzsche reușește cu adevărat să circumscrie umanul, umanitatea! Cea viitoare, bineînțeles, așa cum vorbește de viitorii filosofi, de cei, adică, ce-i vor înțelege gândul și revoluția în gândire!...” (Breban, 2021, p. 80). Astfel, în continuare, romancierul punctează: „Supraomul (în gândirea nietzscheană și, bineînțeles, în interpretarea mea!) conține o contradicție esențială: el este – și trebuie să fie! – acel individ eliberat de toate finele și adâncile prejudecăți ale omului modern, mai ales de prejudecățile formatoare ale religiei și moralei (care, nu o dată, se întâlnesc!), individul ce trăiește dincolo de bine și rău (nu în sensul imoralității, ci al amoralității, se ‘nțelege!), capabil nu numai să suporte singurătatea existenței fără zei, dar și să se bucure de aceasta, să spună «da» tocmai acestei existențe!” (*ibidem*). Totodată se precizează că „supraomul este – și trebuie să fie – acel individ ce regăsește calitățile pierdute, în istorie, ale insului nobil, ale aristocratului, văzut nu ca aparținând numai unei anumite caste, ci capabil de a-și asuma «patosul distanței», responsabilitățile și privilegiile ce decurg din nașterea și din apartenența sa de sânge. Un grec nobil, un patrician roman mai ales, cineva ce profesa deplin acea calitate numită virtute, un om profund liber, în sensul că-și asumă existența și o suportă cu bucurie, cu exuberanță! Capabil să dorească repetarea ei la infinit, ca un dar esențial, conștient că viața sa și viața în general se mișcă nu pe o linie sau spirală, ci pe un cerc, ce intensifică de fiecare dată trăirea, acea veșnică întoarcere a aceluiași (fenomen), capabil de a trăi setea uriașă și inextingibilă de real și realitate, de sine însuși!” (Breban, 2021, p. 80-81).

În enunțurile de încheiere, pentru a concluziona în legătură cu fascinantul volum al lui N. Breban, e bine să fie subliniată relevanța deosebită a acestei cărți atât pentru literați, mai cu seamă pentru cei specializați în proza românească postbelică, cât și pentru cercetătorii din domeniul filosofiei, întrucât e o lucrare de referință pentru critica și istoria literară, dar și pentru exegeții textelor fundamentale, care au marcat istoria filosofiei. Așa cum precizează redevabilul critic literar Theodor Codreanu cu referire la această culegere de maxime comentate din textele

nietzscheene, cartea lui Nicolae Breban e „una dintre cele mai vii pe care le-am citit în ultima vreme”, meritul ei incontestabil fiind acela că „îndeamnă nu numai la o relectură a romanelor brebaniene, dar – cel mai important lucru – este o restituire a unui Nietzsche în plenitudinea gândirii lui originare” (Codreanu, 2017, p. 235). Acestea fiind menționate, accentuăm încă o dată că e o lucrare ce se impune ca o realizare de o valoare extraordinară și se recomandă drept un ghid foarte util, chiar necesar pentru toți cei ce doresc să se inițieze în hățișurile concepției lui Nietzsche asupra lumii pentru a fi capabili de lecturi și interpretări în profunzime ale textelor lui. Totodată cartea respectivă este cu siguranță indispensabilă tuturor cititorilor pasionați de scrierile brebaniene întrucât oferă cele mai indicate grile de lectură a romanelor publicate de remarcabilul prozator șaizecist.

Referințe bibliografice:

1. ARENDT, Hannah. *Viața spiritului*. Traducere din engleză de S.G. Drăgan. București: Humanitas, 2018, 471 p.
2. BONDOR, George. În labirintul metafizicii. În: BONDOR, George, *Dansul măștilor: Nietzsche și filosofia interpretării*. Ed. a 2-a, reviz. București: Editura Spandugino, 2020, p. 243-319.
3. BREBAN, Nicolae. *Friedrich Nietzsche. Maxime comentate*. Postfață de Ion Ianoși. Ed. a 2-a. București: Ideea Europeană, 2021, 223 p.
4. BUCIU, Marian Victor. NICOLAE BREBAN. În: BUCIU, Marian Victor. *10+10 prozatori exemplari nominalizați la Nobel*. București: Contemporanul, 2010, p. 232-245.
5. CERNICA, Niadi-Corina. De ce-l iubim pe Nietzsche? În: CERNICA, Niadi-Corina. *Eseuri de istoria filosofiei și filosofia culturii*. Timișoara: Editura Augusta, 2006, p. 61-63.
6. CODREANU, Theodor. Nicolae Breban: romanul „cinic”. În: CODREANU, Theodor. *Lumea românească în zece prozatori*, București: Contemporanul, 2017, p. 229-326.
7. GRAYLING, A.C. Nietzsche (1844–1900). În: GRAYLING, A. C. *Istoria filosofiei*. Traducere din limba engleză de Louis Ulrich și Tudor Ulrich. București: Editura Trei, 2022, p. 362-368.
8. LOVINESCU, Monica. NICOLAE BREBAN. Bunavestire. În: LOVINESCU, Monica. *O istorie a literaturii române pe unde scurte: 1960-2000*. București: Humanitas, 2014, p. 314-317.
9. POPA, Marian. Între sociopatie și experiențialism. Nicolae Breban. În: POPA, Marian. *Istoria literaturii române de azi pe mâine*. Vol. II. București: Editura Semne, 2009, p. 769-773.
10. SMITH, Daniel. *Cartea mică a ideilor mari: 150 de concepte și descoperiri care au schimbat istoria*. Traducere: Magda Dumitru. București: Editura Niculescu, 2020, 304 p.
11. VASILE, Geo. Călătorie la capătul conștiinței încărcate. În: VASILE, Geo. *Prozatori și esești*. București: EuroPress Group, 2008, p. 25-33.

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

DAMIAN STĂNOIU ȘI ETNOGRAFIA LITERARĂ A SPAȚIULUI MONASTIC

Mircea PĂDURARU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0722-1503>
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Rezumat. Studiul de față revalorizează două texte mai vechi despre opera lui Damian Stănoiu¹. Ideea de a reveni la aceste texte din altă perspectivă a apărut în contextul în care editura ieșeană Polirom a publicat recent volumul „Între două lumi. Monahismul ortodox și modernitatea”, scris de Mirel Bănică², lucrare care oferă prilejul reluării discuției despre monahismul românesc³ deja de pe baze solide și moderne. Dar și literatura de ficțiune are multe de spus despre acest topos literar și social, iar opera lui Damian Stănoiu oferă enorm proiectului mare de cartografiere a universului monastic autohton. Scriitorii de ficțiune completează demersul antropologic nu numai în sensul că ar produce o descriere sensibilă a comunităților umane, oricând o alternativă la scriitura etnografică «profesionistă» (mai ales în cazul scriitorilor de orientare realistă și mai ales din perspectiva etnografiilor postmoderne), dar și pentru că, într-un anumit sens, literatura mănăstirilor modelează realitatea istorică a mănăstirii și percepția asupra acestei realități. În această perspectivă deci, Damian Stănoiu produce o etnografie literară a mănăstirii.

Cuvinte-cheie: monahism românesc, literatură de ficțiune, univers monastic, literatura mănăstirilor, etnografie literară.

Damian Stănoiu and the literary ethnography of the monastic space

Abstract. The present study revalues two older texts about Damian Stănoiu's work. The idea of returning to these texts from a different perspective appeared in the context in which the Polirom publishing house from Iași recently published the volume "Între două lumi. Monahismul ortodox și modernitatea" ("Between Two Worlds. Orthodox monasticism and modernity"), written by Mirel Bănică, a work that offers the opportunity to resume the discussion about Romanian monasticism already on a solid and modern basis. But fiction also has a lot to say about this literary and social topos, and the work of Damian Stănoiu

¹ Adică „Îndrăzneală hermeneutică și rigorile comunității interpretative în mănăstirile lui Damian Stănoiu”, în Constantin Dram (Coord.), în *Pentru o cultură a răsului. Forme ale comicului*, Iași: Editura Vasiliana 89, 2019, p. 216-239 și „Materialitate și perspectiva inversă. Introducere în metoda lui Damian Stănoiu”, în vol. *In honorem Elvira Sorohan*, coord. Bogdan Crețu și Lăcrămioara Petrescu, Iași, Editura Junimea, 2015, p. 293-306.

² Mirel Bănică, *Între două lumi. Monahismul ortodox și modernitatea*, Polirom, Iași, 2024.

³ Un subiect care, după cazul *Tanacu*, a apărut frecvent pe scena publică din România mai ales în cadrul relației percepției peiorative – mentalitate medievală, naționalism, iraționalitate, ș. a. m. d.

offers enormously to the big project of mapping the autochthonous monastic universe. Fiction writers complement the anthropological approach not only in the sense that they would produce a sensitive description of human communities, always an alternative to «professional» ethnographic writing (especially in the case of writers of a realistic orientation and especially from the perspective of postmodern ethnographies), but also for that, in a certain sense, the literature of monasteries shapes the historical reality of the monastery and the perception of this reality. In this perspective, therefore, Damian Stănoiu produces a literary ethnography of the monastery.

Keywords: Romanian monasticism, fiction literature, monastic universe, monastery literature, literary ethnography.

Damian Stănoiu

Deși a fost salutat cu entuziasm la vremea sa de cronicari precum G. Călinescu⁴ sau Ion Negoitescu⁵, prozatorul argeșean este astăzi aproape uitat, exilat în marginea canonului cu eticheta minimalizatoare de *umorist* (D. Micu)⁶. Dacă plăcerea de a gusta o operă de artă ar depinde exclusiv de perfecțiunea „estetică” a acesteia, apreciată eventual prin raportare la elitele contextului, ar fi fost poate drept ca Damian Stănoiu să rămână etern în umbra marilor prozatori interbelici. În ceea ce mă privește, citind scrierile dedicate spațiului monastic, am descoperit un prozator *singular* în peisajul prozei românești. În primă instanță, am apreciat virtuozitatea narativă, capacitatea de a construi o atmosferă specifică, particulară, care nu seamănă cu nimic, nervul satiric și, mai cu seamă, faptul de a se ocupa (fără rival!)⁷ de un spațiu sociologic și cultural privilegiat – mănăstirea: o comunitate umană izolată, cu inerții, reflexe și atitudini proprii, comunicând într-un limbaj rar, aproape poetic, ezoteric. Recitind însă aceste opere, am devenit tot mai interesat de o chestiune care cade mai degrabă în afara problematicii estetice: dimensiunea etnografică. În plus, mi s-a părut că arta lui Damian Stănoiu este străbătută de o tensiune care își are originea în raportul dintre *autoritatea ecleziastică* (în sens ierarhic, impusă scriitorului de către elitele monastice) și *vocația de scriitor* (libertatea de a scrie). E important de subliniat că Damian Stănoiu nu este doar un autor care scrie despre călugări: el însuși este monah care, nesocotind ierarhia mănăstirească, face literatură pornind de la propria sa condiție existențială. Pentru că „nimeni nu poate sluji la doi stăpâni”, scriitorul – cel puțin în sine și pentru sine – găsește formula estetică și existențială de unificare a celor două vocații. Totuși, după mai bine de douăzeci de ani de călugărie, între care și câțiva de preoție, Damian Stănoiu este dat afară din

⁴ „scriitor original cu mult talent, spirit de observație și cursivitate stilistică”, în G. Călinescu, *Cronici literare și recenzii*, ediție de Andrei Rusu, note și comentarii de Ion Bălu și Andrei Rusu, vol. 1, București: Editura Minerva, 1991.

⁵ „texte de o rară perfecțiune narativă” (1945), în Ion Negoitescu, *Scriitori moderni*, București: Editura pentru Literatură, 1966.

⁶ Damian Stănoiu. *Alegere de stareță*, prefață și tabel cronologic de Dumitru Micu, București: Editura pentru Literatură, 1964.

⁷ Clasicii locului care au cunoscut această dublă vocație se cunosc bine: Ion Creangă, Gala Galaction, Damian Stănoiu, Tudor Arghezi, Vasile Voiculescu, Ion Agârbiceanu – ca să amintesc doar numele mai importante.

corpul clerical pentru o serie de opere considerate „nedemne” de rasa monahală. Scriitorul, care va anticipa evenimentul excluderii sale din rândul călugărilor într-un splendid text, intitulat *Soborul de la Căldărușani sau judecata lui Damian Stănoiu* (publicat în *Adevărul literar*, 13 martie, 1932), avea să declare imediat după caterisirea sa: „rămân călugăr, chiar dacă nu mai pot sta în mănăstire”.

Scriind deci despre mănăstire de pe poziția *insiderului*, textele sale declanșează o puternică impresie de *etnografie literară*. Impresia este confirmată inclusiv de titlurile operelor lui Damian Stănoiu (*Copii bătrâni sau cum petrec călugării, Alegere de stareță, Duhovnicul maicilor, Pustnicii de sub stâncă, O anchetă, Ucenicii Sfântului Antonie* etc.). Însă materia literară, epică a scrierilor sale este saturată de elemente caracteristice mănăstirii: reguli și cutume monastice, gastronomie mănăstirească, politică bisericească și teologii vernaculare, tipologii umane monastice, idiosincrazii, moravuri, excentricități, vicii și patologii caracteristice contextului ș. a. m. d. Această densitate de fapte îl reprezintă pe Damian Stănoiu drept scriitorul numărul unu al mediului monastic. Abia odată cu el parfumul strident al mănăstirii pătrunde în literatura română⁸.

Studiul acesta are două părți. În prima parte mă concentrez pe practicile de folosire a limbajului ecleziastic și monastic. În partea a doua mă axez pe modalitățile prin care „scriitorul-etnograf” surprinde gestionarea categoriei materialității.

I. Teologii vernaculare și comunitatea interpretativă

O structură care străbate textele lui Stănoiu o constituie prezența călugărilor dominați de instincte prea puternice și care celebrează în interiorul mănăstirii, la adăpostul zidurilor umbroase, toate patimile și libertățile, ba cu o poftă exponențial mai mare decât s-ar petrece acestea în afara mănăstirii. Pentru că instinctele sunt prea puternice pentru posibilitățile ascetice ale călugărilor, trebuie construită legitimarea teologică pentru încuviințarea lor măcar în regim excepțional. Însumând aceste legitimări teoretice, se obține o teologie vernaculară, sui generis, în care viciul și slăbiciunea capătă valori și justificări pozitive. Pe de altă parte, prin interiorul acestui exercițiu teologic vernacular se întrevăd și regulile jocului, reperatele care trebuie respectate pentru ca un enunț sau un gest să fie acceptabil pentru comunitate mănăstirească – o comunitate socială specială, dar și o comunitate hermeneutică –, întrucât păstrează în centrul ei texte, interpretări și practici discursive proprii.

Teologia pe care călugării și-o construiesc pentru a-și legitima abuzurile și libertățile necanonice este *vernaculară* în raport cu teologia *centrală*. Un extraordinar spectacol desfășoară Damian Stănoiu prin modalitățile apropierei idiosincratice sau, mai adecvat, *coruperii limbajului ecleziastic*. Biblie, Psaltire, Pateric, filocalii, pidalioane, pravile, Viețile Sfinților – toate sunt prilejuri de a pune în lucru o extraordinară capacitate de a răstălmăci/rearticula sensul textelor sacre. În mod concret, eroii lui Stănoiu suspendă *lectura instituțională* a textelor confesionale de autoritate de dragul unei *lecturi personale și circumstanțiale*, orientate mereu spre legitimarea teologică a unei plăceri trupești sau spre justificarea unui interes politic.

⁸ Consider că *Icoane de lemn*, volumul lui Arghezi, este rodul unui efort de prelucrare poetică atât de intens, încât dinamitează relația referențială cu mănăstirea. Altminteri, apare în 1929, la un an după de Damian Stănoiu publica *Călugări și ispite*.

În fond, „monahul e om de rând, deosebindu-se de ceilalți prin port și uneori prin năzuințe” (Stănoiu 1962, p. 6). Să reamintim o secvență din *Dragoste și smerenie* – text care conține poate cel mai spectaculos exercițiu de virtuozitate sofistică din opera lui Damian Stănoiu – în care călugării, pentru a-l convinge pe cuviosul Chiril să le mai dea vin, apelează la armele cuvântului:

„Chiril se înapoie cu sticla... pe jumătate plină. Ermolae făcu un semn deznădăjduit către duhovnic. Acesta își lărgi brațele în semn de nedumerire și dezamăgire și grăi astfel:

– Fiule Chiril, sfântul apostol Pavel, în epistola sa către efeseni, scrie aceste cuvinte: «cine seamănă cu scumpete, cu scumpete va și secera...» Ți-a plăcut cântarea părintelui Arcadie și ce ți-ai grăit: «ia să mai scot eu o sticlă în cinstea lui și întru a mea mulțămire». Până să ajungi însă la butoi, a venit Diavolul și ți-a șoptit să umpli sticla numai pe jumătate...

– Ba eu cred că îngerul mi-a șoptit, preacuvioase, răspunse Chiril amestecând smerenia cu nițică supărare. Eu am voit să pun numai în paharul sfinției voastre și al lui Arcadie, fiindcă părinții Iachint și Ermolae, care au venit mai înainte, s-or fi cam îndestulat...

Cei doi ieromonahi vrură să se dezvinovățească, dar arhimandritul le închise gura cu un gest autoritar.

– Fiule Chiril, zise el, tot monahul carele a cetit *Viețile Sfinților* știe că Satana îndeamnă pe călugăr să facă rău, ca și când l-ar îndemna să facă bine. A pândit o clipă potrivită și ți-a pus în minte, ca și cum te-ar fi povățuit la un lucru cuviincios, să umpli sticla numai pe jumătate. Scopul lui însă a fost să te fure de plata pe care ai fi avut-o de la Cel de Sus. Căci a zis Mântuitorul către ucenicii săi: «Dragostea voastră să fie deplină», deci nu pe jumătate au pe sfert, și ai mai socotit că este drept să umpli numai paharul meu și pe-al lui Arcadie, fiindcă și aici tot Diavolul te-a pus la cale, căci iată ce grăiește cuviosul Maxim: «Dragostea adevărată este cea care nu osebește pe oameni...»

– Blagosloviți și iertați! zise Chiril cu oarecare căință pentru el și cu oarecare nemulțumire împotriva Diavolului, și umplu sticla” (Stănoiu, 1964, p. 89-90).

În principiu, regulile mănăstirii definesc și reglementează un spațiu de joc: reguli ale moderației în comportament, hrană, exercițiu spiritual-ascetic, dar și reguli de construire a enunțului religios. Toate regulile se încalcă mereu, dar nu se disprețuiesc pe față. „Mai cu fereală, mai cu fereală” (Stănoiu, 1962, p. 58), îi ceartă un duhovnic bătrân pe călugării tineri care își povestesc aventurile erotice și bahice în gura mare. Excesul, viciul, abaterea de la canon trebuie făcute sub aparența supunerii față de acesta. Iată de ce, de obicei, regulile sunt invocate, *cite* numai pentru a se construi spectacolul răstălmăcirii lor. Însă orice desfășurare de sofisme de această factură instituie o formă de dialog între *sensul instituțional* al textelor sacre citate și *sensul vernacular*. În fapt, avem de-a face cu ceea ce Bahtin desemna prin *cuvântul difon* – o structură verbală în care răsună două discursuri, în care vorbesc două voci distincte, contradictorii. În acest caz, prin cuvântul sacru se comunică chiar ceea ce acesta, în ipostaza

sa instituțională, interzice. Miza acestei alterări sau recitiri a textului sacru este, cum se știe, construirea unui discurs menit să apere sau să scuze pasiunea pentru dimensiunea materială a existenței, grija pentru plăcerile trupului sau, în alte cazuri (*Alegere de stareță*) pentru ambiția politică.

„Minciuna vorbește prin cuvântul adevărului” – așa comenta Denis de Rougemont, în *Partea Diavolului*, această strategie de corupere a textului sacru, de „instalare a minciunii într-un cuvânt al adevărului”. În secolul al II-lea, Origen vedea în hermeneutica de acest tip însăși activitatea Antihristului, a *antiLogosului* – forma sa de manifestare era subminarea *cuvântului adevărat* prin proliferarea de interpretări eretice în jurul său⁹. Pentru polemistul Augustin, oponentul care *folosea* astfel *cuvântul sacru* era taxat drept *antilogos* și *pseudoexeget* – ambele formule desemnând vrăjmașul și acuzatorul biblic. Însă călugării lui Stănoiu, măcar că nu refuză ispita teologhisirii, nu au ambiții de ordinul reconfigurărilor dogmatice. Nu sunt eretici. Ei nu fac sofistică decât de dragul taifasului în sine, mereu conștienți de jocul lor, pe care doar se prefac a-l lua în serios. În cuvântul pe care îl rostesc tace interpretarea instituțională, e acolo ca reper de fond, astfel încât coprezența celor două voci face posibilă evaluarea abaterii înțelesului secund. Estetic, rezultatul este perceput de cititor sub forma tensiunii semantice. Traseul în cuvânt de la un sens la altul este radical: din imperativ al interdicției unei acțiuni devine imperativ, prescriere, așadar obligație de a acționa, din afirmativ devine negativ. Aceleași scheme logice ale inversării, care domină teoretizările călugărilor lui Stănoiu, se află la lucru și în exemplul de mai sus.

În relație cu această proliferare necanonică și ireverențioasă a vocilor care se actualizează prin corpul *cuvântului sacru* stă și tendința frecventă de a pune în legătură scene și gesturi din viața obișnuită cu momentele comparabile din biografiile sfinților. În fapt, a trăi ca monah înseamnă a repeta, la toate nivelurile, gesturile înainte-mergătorilor. Iar când contextul o cere, eroii lui Stănoiu știu să evoce ilustrele modele. Și, pentru că totul a fost deja trăit, rare sunt situațiile în care această *raportare-înapoi* nu se realizează. *Cuvântul naratorului* însă lasă să se vadă caracterul de „joc” al acestor apropieri și, firește, miza „lumească” a comparației. De pildă, arhimandritul Procopie, din *Pocăința starețului*, știe foarte bine că pentru a înmuia inimile celor din consiliul mănăstiresc trebuie – pe lângă argumente solide material-gastronomice – să spiritualizeze cumva atmosfera: „Iisus Christos, că a fost fiul lui Dumnezeu, și a spălat picioarele ucenicilor; fie-mi îngădui și mie, un ticălos de stareț, să umplu paharele unor bătrâni și preacuvioși duhovnici...” (p. 52). Iar când Pahomie, monahul ciufut, se arată neîncredător față de pocăința afișată de stareț, acesta din urmă găsește potrivit să rostească: „Nu s-au găsit chiar și în ceata ucenicilor unii care să se îndoiască de dumnezeirea lui Iisus?” (Stănoiu, 1964, p. 55). Continuând să fie prudent și sceptic în fața *vorbelor* starețului, acesta din urmă pune la încercare virtuțile *gestului*: „Părintele Procopie, ridicându-se de unde ședea se duse la el

⁹ Fragmentul din *Epistola către Efeseni* despre urcarea *fului nelegiurii* în Templul Sfânt al Domnului e înțeles alegoric de Origen ca un fel de *așezare* nelegitimă și abuzivă a sensului eretic/mincinos în corpul *Cuvântului biblic*.

și-l sărută pe obraji”. Replica vine tot în termenii istoriei biblice: „*Sărutarea Iudei*, rânji Pahomie, ștergându-și obrajii cu batista înmuiată în vin” (Stănoiu, 1964, p. 59, s. n.). Invocarea istoriei sacre face parte din jocul și din limbajul interacțiunii monastice: orice e permis atâta timp cât se realizează în acord cu regulile locului. Gest și cuvânt, limbajul repertoriului sacru e un instrument a cărui *elasticitate* și *ospitalitate* sunt puse la încercare de fiecare dată cu maximum de profit.

Raportarea la regulile mănăstirii ca spațiu de joc (în sensul cel mai larg, incluzând patrimoniul de texte, interpretări, comportamente recomandate etc.) se face uneori pentru a justifica practici mai puțin inocente. De pildă, un triumf al instinctualității primitive este realizat de memorialistul Stănoiu în portretul amarnicului părinte Isaia – cel ce „nu putea ține calea de mijloc, calea împărătească recomandată de Pimen cel Mare. [...] Drept urmare, cuvioșia sa cultivă extremele. Cu toată pasiunea le cultivă. După o perioadă de timp, mai lungă sau mai scurtă, trăită în conformitate cu cele mai severe pravili sau canoane călugărești, întoarce brusc macazul și calcă cu frenezie toate aceste pravili și canoane. Ca după altă perioadă să revină pocăit și smerit” (Stănoiu, 1962, p. 80). Construirea unei asemenea personalități se realizează prin aglomerarea de fapte *extreme* – frecvente bătăi și beții prin cârciumile din împrejurimi, tâlhării, inclusiv siluirea unei țigănci bătrâne „dintr-un sat vecin... despletită ca Sfânta Vineri din basme, fără dinți, petecită și murdară era baba, la corp, ca și la vorbă” (Stănoiu, 1962, p. 85), care vine cu mare scandal la poarta mănăstirii să-și ceară plata pentru abuzul călugărului de la starețul mănăstirii însuși. Oricum, chiar abuzul călugărului poate fi și este pus în relație cu o metodă monastică, cu o formă a exercițiului ascetic în care contrapunctul patologic, viciul are o valorizare pozitivă.

Frecvența acestor discursuri de legitimare prin construirea teologilor vernaculare, circumstanțiale, în care abuzul sau gestul excentric capătă valoare pozitivă sau acceptabilitate de principiu, vorbește elocvent despre miza importantă cu care autorul își investea aceste secvențe și, de asemenea, despre încrederea autorului în relevanța lor estetică. Aceste exerciții sofisticate califică universul monastic al lui Damian Stănoiu și, în ciuda caracterului de ficțiune al scrierilor, toate aceste texte ajung într-o *arhivă* mai amplă a discursurilor despre mănăstire/omul bisericii. Această literatură exprimă un moment estetic al literaturii, dar, mai relevant pentru perspectiva mea, reflectă fidel și un capitol important din istoria mentalității și moravurilor spațiului monastic.

II. Elogiul și blestemul materialității

Cine citește Damian Stănoiu este imediat contrariat de o extraordinară valorizare a materiei într-un spațiu care face apologia valorilor suprasensibile, eterne, spirituale. Descrieri de mese îmbelșugate, așezate în culori și aglomerări flamande ocupă pagini întregi. Cu „saramură de plătică și de obleț, rasol de raci, ciulama de lîn, crap umplut cu nuci, șalău și somn prăjit” sunt ispitiți trimișii episcopiei din *O anchetă*; pentru a obține râvnita semnătură, starețul Procopie din *Pocăința starețului* își momește frații întru călugărie cu „icre de crap decorate cu măslina de cea mai bună calitate, cutii cu sardele de Lisa... Vine la rând ciorba de rață...

ciulama de găină cu mămliguță și felul al treilea: câte un purceluș pe varză și câte o sticlă de vin de fiecare căciulă” – neapărat însoțite de plăcinte, o paletă largă dulceturi, sarailii, șerbeturi și alte delicatese cu iz oriental. Dacă la toate acestea mai adăugăm și o pantagruelică sete de vin și iubire de arginți, atunci avem în sinteză imaginea burlescă a unei comunități monastice aproape de modelul rabelaisian. În acord cu legile spirituale ale vechiului Răsărit, pofta pântecului constituie o slăbiciune care, dacă este ațâțată, prilejuiește apariția altor vicii mai grozave, zădărniciind cu totul efortul urcușului duhovnicesc. Iată cum evaluează situația lui Pitirim, autorul celebrei jalbe (*Jalba cuviosului Pitirim*), care se plânge exarhului de relele pe care le produce cărciuma din interiorul mănăstirii: „Că dacă bărbații când se îmbată pricinuiesc scârbă, fără să aducă sminteală, muierile însă aduc fierbințeală și turburare. Că-și lasă trupul îmbrăcat ca și cum ar fi dezbrăcat, iar când văd vreun călugăr trecând se fac unealta Satanei și-și strâmbă ochii, ca și când ar dori împreunare; și așa râd și se întind, ca și când ar fi întru împerechere. Iar unii călugări și frați cască gura pe la mese, uitând cu totul pre sineși și lăsând ochii să privească trupurile muierilor, iar mintea să se turbure de nerușinarea lor. Zice Isus, fiul lui Sirah: «de fața muierii, ca de fața șarpelui să fugi...» Iar psalmistul grăiește despre cei ce se îmbată: «S-au alăturat cu dobitoacele cele fără de minte și s-au asemănat lor». Dar marele Vasilie zice că și mai rău, fiindcă dobitoacele au rânduite pornirile cele spre împerechere, iar oamenii beți, umplându-și trupurile de fierbințeala cea afară de fire, ca de o streche, se zădăresc spre înverșunări și spre împreunări se împing. Ci aicea (la mănăstire, *n. n.*) fiind vinul tare și iarba verde, fierbințeala e și mai vârtoasă, că vezi muierile chicotind în fața călugărilor care cască gura; apoi se duc și se împreunează în arhondărie sau prin chiliile părinților pofticioși de câștig nelegiuit” (Stănoiu, 1974, p. 178-179).

Nu e inutil să amintim că Damian Stănoiu, călugărul caterisit, notează în *Amintiri din mănăstire* că, într-adevăr, „numai pravilele și canoanele interziceau, pe vremea aceea, accesul femeii în treburile dinlăuntru ale chiliilor, deci și în cele particulare ale chinoviților, nu și tradiția (p. 74, *s. n.*), punând în ironică tensiune două surse fundamentale ale autorității din cadrul Bisericii. În notele burlești de mai sus este conținută o caracteristică importantă a acestui univers: absoluta supremație a materiei și a instinctului asupra spiritului. De fapt, mănăstirea este mai degrabă o grădină a tuturor plăcerilor, iar celebrarea neînfrănată a năravurilor cărnii intră într-un regim special de sinonimie cu animalitatea. Merită amintite aici măcar două secvențe din *Amintiri...*¹⁰ Când ajunge la mănăstirea Căldărușani, mireanul Damian Stănoiu vede o mulțime zgomotoasă: „Ce se întâmplă? Doi călugări de vârstă mijlocie, cu părul și cu bărbile răvășite, stăteau față în față, ca doi cocoși înfuriați, grăindu-și cuvinte probabil nu tocmai călugărești și amenințându-se reciproc. Ceilalți părinți, în număr de vreo douăzeci, priveau și se amuzau” (Stănoiu, 1962, p. 4-5). Deși scrierile autorului oferă un regal al invectivei și al agresivității verbale, nici agresivitatea fizică, parte nelipsită din ecuația animalității, nu lipsește. Aspectul de „reprezentăție cu public” al momentului

¹⁰ Dacă nu am lua în considerare prea puțin importantul criteriul al intenționalității, am confunda cu ușurință aceste fragmente cu scrierile explicit ficționale ale scriitorului, motiv pentru care alegem să nu discriminăm între informațiile oferite de cele două tipuri de discurs.

(„publicul” însuși făcând parte din spectacol pentru privitorul Stănoiu) și calificarea bătaușilor prin apelul la comparația aviară proiectează asupra întregului spațiu un aer burlesc. Frecvența acestor scene (în proza de ficțiune, ca și în *Amintiri...*) confirmă primatul materialității ca trăsătură esențială a universului monastic definit de Stănoiu. Consecința directă a unui asemenea accent axiologic este sentimentul valorizării superlative a lumii, de aici și căutarea împlinirii *hic et nunc*. Aceste date aruncă în derizoriu orizontul eshatologic în care, prin proiectul ei fundamental, instituția mănăstirii e ancorată. Departe de a fi o împărăție a spiritului, aici se face apologia exteriorului și a libertăților sale. *O anchetă, Pocăința starețului, Dragoste și smerenie, Jalba cuviosului Pitirim, Amintiri din mănăstire, Pustnicii de sub stâncă* ș. a. ilustrează perfect această contradicție. Astfel, mănăstirea definește un spațiu insular, în care desfătările trupului, tocmai pentru că sunt interzise, sunt devorate cu un plus de patimă. Proiectul duhovnicesc inițial al mănăstirii este abandonat și reconfigurat în funcție de noile valori ale materialității și ale prezentului.

Spațiul mănăstirii, așa cum apare proiectat de Damian Stănoiu, este unul al surprizelor care își au sursa în raportul implicit pe care cititorul îl instituie între imaginea publică pe care mănăstirea însuși și-o construiește (elementul comparat subînțeles) și ceea ce „se vede” sau „se arată” *acum*, prin textele lui Damian Stănoiu, când *vălul* este ridicat. Astfel, în condițiile în care călugării sunt subjuogați de *sensibil/trupesc* și aplecați cu toată energia spre material și imediat, ideea sfințeniei și a performanței ascetice e redefinită în raport cu acest viciu de fond. Așa se face că scopurile cele mai înalte ale monahismului apar imaginate în expresiile grotescului. Asceza radicală e *cultivare deliberată a murdăriei* (D. Mincu), iar adâncirea în lumea spiritului, *pentru că trebuie arătată*, nu poate îmbrăca decât expresiile burlescului. Memorabile sunt paginile grotești, dedicate protosinghelului Macarie sau protosinghelului Visarion, caracterizat scurt și nemilos: „Nu-i plăcea să vorbească, dar îi plăcea să asculte și să râdă. Orice i-ai fi spus, îi făcea plăcere, afară de bârfeli și de critice. Râdea întocmai ca un copil și numai în cerul gurii: că-hî! că-hî-hî! Din cauza asta i se mai spunea și Popa Căcat” (Stănoiu, 1962, p. 57). Despre părintele Visarion, alt monah bătrân, pe jumătate senil, călugărul Damian Stănoiu consemnează: „... pe lângă mulțimea icoanelor așezate în neorânduială pe peretele dinspre răsărit și a câtorva dulapuri turcești, toată camera, cât era de mare, era ocupată de... izmenele preacuvioșiei sale. Le-am numărat, ca un fiu duhovnicesc fără rușine: șaisprezece perechi, expuse pe spatele a șaisprezece scaune!” (Stănoiu, 1962, p. 60). O altă figură răsturnată a sfântului, dar mai elaborată, o avem în *Duhovnicul maicilor*. Scandalizat de curățenie, purtând mereu cu sine o lădiță cu o *hârcă*, care să-i amintească de moarte și judecată, călugărul Macarie găsește pe lângă chiliile călugărițelor un obiect textil, fin, de culoare liliachie, fără să știe ce e ori la ce folosește și caută, fără izbândă, lămuriri de la călugărițe. Așadar, a urmări sfințenia în condițiile situației fără scăpare în temnița materialității înseamnă pentru călugării lui Stănoiu fie a cultiva deliberat murdăria, fie a ignora, la marginea senilității și a patologiei mintale, realul și datele fenomenale ale lumii. Ca și până acum, și aici aflăm la lucru aceeași strategie a inversării, a răsturnării.

Nu am epuizat, firește, paleta de mijloace prin care Damian Stănoiu își construiește efectele. Faptul că mai toate textele sale despre viața mănăstirii sunt pătrunse de un suflu conflictual intră în contrast cu percepția comună despre mănăstire,

asociată cu ideile de liniște și pace; zgomotul, agitația și taifasul continuu se opun tăcerii și cuminenței monastice; numele proprii care populează acest univers și care sunt fie exotice, de o seriozitate caricaturală, frizând savantlâcul (Epistimia, Platonida, Eudoxia ș. a. m. d.), comice prin rezonanțele lor sau prin nepotrivire caracterologică, fie locale, dar conotând, precum la Caragiale (cel din lectura lui Ibrăileanu), păturile sociale cele mai puțin înclinate spre apofatism și reclusiune (Nița, Galina, Varvara ș. a. m. d.), contrazic echilibrul și buna-cuviință asociate cumpătării monastice – sunt numai câteva complexe tematice care extind câmpul mijloacelor poetice mobilizate în construirea unei lumi singulare deocamdată în peisajul literar autohton. Oricum, strategiile inversării și tratamentul privilegiat al carnalului, senzorialului, materialității ocupă un loc privilegiat.

În toate situațiile comentate mai sus, cititorul este silit să ia act de inversul celor pe care se așteaptă să le găsească în mănăstire. E o strategie de înșelare a așteptărilor. Departe de a fi un spațiu aseptice, dedicat exercițiului spiritual, interiorul mănăstirii *descrise etnografic/ imagineate* de Damian Stănoiu cultivă în expresie concentrată patologiile exteriorului.

Un semnificativ consens se realizează în cultura română: perspectiva asupra oamenilor bisericii configurată aici rezzonează cu cea reflectată de folclorul autohton, unde se sancționează de mult timp și cu risipă de ingeniozitate figura acestora¹¹. De asemenea, mai multe categorii de surse istorice depun mărturie despre această tagmă, confirmând și întemeind istoriografic viziunea raliată de călugărul caterisit Damian Stănoiu, confirmând și pe această cale dimensiunea etnografică a scrierilor sale¹².

Referințe bibliografice:

1. BARBU, Daniel (coord.). *Firea românilor*, București: Editura Nemira, 2000.
2. BÎRLEA, Ovidiu. *Mica enciclopedie a poveștilor românești*, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.
3. CĂLINESCU, George. *Cronici literare și recenzii*, ediție de Andrei Rusu, note și comentarii de Ion Bălu și Andrei Rusu, vol. 1, București: Editura Minerva, 1991.
4. GIUVARA, Neagu. *Între Orient și Occident. Țările Române la începutul epocii moderne (1800-1848)*, traducere de Maria Carpov, București: Editura Humanitas, 2013.
5. NEGOIȚESCU, Ion. *Scriitori moderni*, București: Editura pentru Literatură, 1966.
6. STĂNOIU, Damian. *Alegere de stareță*, prefață și tabel cronologic de Dumitru Micu, București: Editura pentru Literatură, 1964.
7. STĂNOIU, Damian. *Cum petrec călugării*, ediție îngrijită de Ion Nistor, București: Editura Minerva, 1974.
8. STĂNOIU, Damian. *Amintiri din mănăstire*, prefață de Dumitru Mincu, București: Editura pentru Literatură, 1962.

¹¹ A se vedea Ovidiu Bîrlea, *Mica enciclopedie a poveștilor românești*, capitolul dedicat motivului „popa”. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 294-299.

¹² Vezi capitolul despre preoți, călugări și mănăstiri din Neagu Giuvara, *Între Orient și Occident. Țările Române la începutul epocii moderne (1800-1848)*, dar și dosarul de mărturii istorice despre oamenii bisericii din Daniel Barbu (coord.), *Firea românilor*.

CEALALTĂ FAȚĂ A OGLINZII APEI

Olesea GÎRLEA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7427-3509>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. *Articolul se centrează pe variațiile apei întunecate în literatură, fiind un simbol profund în explorarea subconștientului, al pericolului necunoscutului, al purificării și renașterii, al misterelor și secretelor nerezolvate, al izolării și introspecției. Vom explora atât exemple și motive din literatura română, cât și cea universală (complexul lui Narcis, complexul Ofeliei – al morții în apă). Vom face referire la romanul „Isabel și apele Diavolului” de Mircea Eliade, „Adâncuri incolore” de Alexandru Popescu, dar și romanul „Diavolul și apa întunecată” de Stuart Turton etc. Superstițiile populare asociază negativismul apei cu diferite calificative: tulbure, adâncă, lină, liniștită, demascând pericolul seducției și misterului apei (ca element negativ).*

Cuvinte-cheie: *simbol, inconștient, apa întunecată, mister, seducție, negativism.*

The other side of the water mirror

Abstract. *The article focuses on the variations of dark water in literature, being a deep symbol in the exploration of the subconscious, the danger of the unknown, purification and rebirth, unresolved mysteries and secrets, isolation and introspection. We will explore in communication both examples and motifs from Romanian and universal literature (the complex of Narcissus, the complex of Ophelia – of death in the water). We will refer to the novel „Isabel și apele Diavolului” (“Isabel and the Devil’s Waters”) by Mircea Eliade, „Adâncuri incolore” (“Colorless Depths”) by Alexandru Popescu, but also the novel “The Devil and the Dark Water” by Stuart Turton. Popular superstitions associate the negativism of water with various adjectives: cloudy, deep, smooth, quiet, exposing the danger of seduction and mystery of water (as a negative element).*

Keywords: *symbol, unconscious, dark water, mystery, seduction, negativism.*

Apa, ca element primordial și sursă a vieții, a constituit dintotdeauna prilej de inspirație și contemplare, benefică pe de o parte, malefică pe de alta, apa fascinează în toată complexitatea ei. În basme se conține acea reprezentare ambivalentă a apei, atunci când eroul se află în fața unor dileme cărora trebuie să le găsească soluții. Apa vie și apa moartă, invocată în narațiune, are proprietăți magice, ea este o marcă a temelor primordiale legate de renaștere și moarte. Astfel *apa vie* este un indiciu al vindecării, întineririi și învierii; ea simbolizează regenerarea și victoria binelui asupra răului. Mortul stropit cu apă vie revine la viață și i se adaugă zile. În basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* apa vie vindecă

rănilor și readuce la viață protagonistul. La polul opus se situează apa moartă, care simbolizează stagnarea, vulnerabilitatea. Eroul care consumă apă moartă este lipsit de forțe, devine neputincios, deci ușor de învins. Apa moartă este folosită și pentru a conserva corpul mort și a asigura tranziția de la starea de repaus la cea înainte de naștere. Această apă malefică este un simbol al morții și tranziției către o stare de repaus. Prezența acestor ape în literatură sugerează o marcă a echilibrului și ciclicității vieții, o reprezentare a trecerii de la viață la moarte și viceversa, dar și o reprezentare a percepțiilor culturale.

Din punct de vedere chimic, apa, ca materie a transformării, are ipostaze triple: lichidă, gazoasă, solidă. În natură apele pot fi turbulente (în mișcare continuă: cascade, torente, izvoare, marea învolburată) sau în reprezentare statică (lacul, iazul, bazine, fântâni). Lipsită de formă geometrică, apa se poate converti în orice formă solidă (ghețarii).

În reprezentările diferitor culturi apar zeițăți responsabile de cursul apei, ne vom referi în continuare la zeițățile acvatice malefice. În mitologia babiloniană zeița-dragon Tiamat¹, zeița gigantică a haosului și a mării, este considerată forța malefică, reprezentând dezordinea primordială. În mitologia nordică zeul acvatic Krakenul este un monstru marin uriaș și înfricoșător. Zeul Apep (Apophis) desemnează în mitologia egipteană zeul care locuiește în apele subterane și reprezintă haosul și distrugerea, fiind un adversar al zeului soarelui Ra. Apophis are înfățișarea unui șarpe uriaș și este capabil să „soarbă toată apa Nilului subpământean” (Rubinstein, 2008, p. 19). În folclorul japonez există creaturi marine asemănătoare sirenelor, numite Ningyo, aducătoare de ghinion. În mitologia greacă Charybdis este un monstru marin, care locuiește într-o strâmtoare și creează vârtejuri masive cu scopul de a înghiți navele și marinarii². Nu este ocolit de reprezentări malefice acvatice nici folclorul românesc. Știma apelor este considerată o zână sau un spirit al apelor, care locuiește în râuri, ape sau lacuri. Știma apelor are puteri supranaturale, ea atrage și seduce oamenii în apropierea locurilor în care trăiește. În nuvela *Lostrîța* de Vasile Voiculescu, Știma apelor influențează destinele personajelor și reprezintă, în nuvela lui Vasile Voiculescu, personificarea naturii, este simbol al ispitei și tentației, devine o metaforă pentru dorințe și aspirații, dar și pentru inaccesibilitatea realizării lor, este agent al conflictului și tragediei, dar și al reflecției relației dintre om și natură. Învolburarea și seducția apei e privită prin prisma negativismului, a coborârii în infern. În nuvela *Lostrîța* apa devine un personaj malefic prin excelență: „Lacul

¹ În poemul creației *Enuma Eliș*, Marduk și Assur iau pe rând rolul zeului războinic Ninurta și salvează universul de la distrugere de către zeița monstruoasă Tiamat, dragonul-șarpe. Acest moment era pus în scenă în cadrul festivităților dedicate Anului Nou de către adepții cultului. (*Mitologia – o istorie ilustrată*, 2009, p. 42).

² Potrivit legendei, Scylla, o nimfă siciliană, este o fecioară frumoasă, numită de Glaucus, pescar din Beoția, transformat în zeu marin. Dar această iubire trezește gelozia și mânia lui Circe, o vrăjitoare puternică, care în semn de răzbunare o prefăce pe Scylla într-o stâncă monstruoasă, cu înfățișare de femeie, având partea de jos a corpului formată din mai mulți câini, și o pune să străjuiască strâmtoarea Messina (dintre Italia și Sicilia). Carybda, o femeie siciliană, lacomă și nesățioasă, este pedepsită pentru furt de către Jupiter, fiind transformată într-o prăpastie monstruoasă. Stânca Scylla și prăpastia Carybda se află una în fața alteia în strâmtoarea Messinei, prezentând o mare dificultate pentru navele care parcurg această strâmtoare (Papuc, 2008, p. 154).

rău își avea tainele lui, venite din veleaturi, pravile, pe care pescarii le țineau din moși-strămoși cu smerenie, nu era îngăduit să calci anume locuri, mai ales mijlocul, care sta ca un iezer aparte, miez negru, viu unde vine ca de ape groase ca pe picior zbuclnire din alte tărâmburi bulbuceau în afunzișuri, primenindu-l neconținut cu rotiri de unde când calde, când înghețate” (Voiculescu, 2013, p. 159-160).

Superstițiile populare asociază negativismul apei cu diferite calificative *turbure, adâncă, lină, liniștită* demascând pericolul seducției și misterului apei (ca element negativ). Proverbele românești conțin indicii și avertizări ale primejdiei și ale ispitirii apei: „Apele line sunt adânci”, „Ca apa lină, nicio primejdie mai rea” (Dumbrăveanu, 2001, p. 184), „Apele line sunt amăgitoare”, „Mai mult să te temi de apa lină, decât de cea turbure” (Dumbrăveanu, 2001, p. 310), „Râul adânc, nu face zgomot” (Dumbrăveanu, 2001, p. 389), „Păzește-mă de apă liniștită, că de cea iute mă feresc singur” (Dumbrăveanu, 2001, p. 478), „În apă lină te îneci ușor” (Neagu, 2003, p. 52), „Apa când se umflă și pe munți îi cufundă” (Hlib, 2009, p. 24), „Apa lină face mult noroi, iar cea repede și pietrele le spală” (Hlib, 2009, p. 24), „Apele cele mai adânci, înghit pe cele mici” (Hlib, 2009, p. 24), „Când ești în luciul mării și tună, anevoie o să scapi de furtună” (Hlib, 2009, p. 62).

Valorizarea pozitivă și negativă a imaginarului a fost una din temele predilecte pentru cercetători din domeniul filosofiei, folclorului, artei discursului, sociologiei, antropologiei, psihologiei (G. Durand, G. Bachelard, S. Freud, C. G. Jung, M. Bahtin, C. Gavriliță, H. Kohut). Filosoful și teoreticianul imaginației, Gaston Bachelard, dezvoltă conceptul de complex al Ofeliei, în studiul *Apa și visele: Eseu despre imaginația materiei*. Inspirat de personajul Ofelia din piesa *Hamlet* de William Shakespeare, Gaston Bachelard amintește despre uniunea intimă și fatală cu apa. Simbolul sinuciderii feminine, al atracției către somnolență și dizolvare, sugerează întoarcerea la o stare originară. Complexul Ofeliei sugerează și inspiră viziuni de scufundare. Moartea în apă devine o metaforă de întoarcere la starea originară: „Apa este elementul morții tinere și frumoase, a morții în floare și, în dramele vieții și ale literaturii, ea este element al morții ce nu cunoaște orgoliu sau răzbunare, al uciderii masochiste” (Bachelard, 1995, p. 95).

Psihanaliza apei la G. Bachelard conține și conceptul lui Caron, iar călătoria pe apă devine deseori o călătorie pe fluviul infernului. Gaston Bachelard afirma că „pentru anumite suflete, apa este materia deznădejdiei” (Bachelard, 1995, p. 106), ele își găsesc alinare în uitare. Apa capătă în acest context o conotație morbidă, fiind asociată cu un ritual de trecere (după figura mitologică a lui Caron), de traversare spre un alt tărâm – cel al repausului și morții.

Apa poetică are și o altă accepție, pe care o relevă G. Bachelard prin referirea la conceptul de Narcis. Mitul clasic amintește de tânărul care se îndrăgostește de propria reflecție în apă și se pierde în contemplație. Bachelard vede apa ca pe un element ce trimite la autocontemplație și introspecție. Apa devine un prilej prin intermediul căruia individul își explorează propria identitate, cu riscul unei absorbții fatale. Mitul lui Narcis devine o metaforă pentru o călătorie individuală și o descoperire a sinelui. Apa devine un simbol al trecerii, al transformării și al confruntării cu inevitabilul. Simbolul apei în diversele sale ipostaze și reprezentări conține experiențe umane fundamentale.

Sigmund Freud a introdus conceptul de narcisism în cadrul teoriilor sale pentru dezvoltarea psihosexualității. În accepția dată de acesta, narcisismul conține două forme: *narcisism primar* și *narcisism secundar*. Narcisismul primar e o fază normală în dezvoltarea copilului, care constă în „retragerea libidoului către lume și orientarea către EU” (apud. Macey, 2008, p. 291). E o fază de autosuficiență și autoiubire necondiționată. Narcisismul secundar presupune „o identificare cu figuri ideale”, e un mod patologic de iubire de sine. În această stare persoana poate deveni egocentrică și poate manifesta dificultăți în a forma relații sănătoase cu ceilalți.

Stadializarea oglinzii de către Jacques Lacan, invocă explicit legenda grecească despre Narcis, și are implicații majore în dezvoltarea psihologică a structurii personalității. Ea sugerează că identitatea noastră este construită printr-un proces de identificare cu imagini externe: „Ca și Narcis, copilul se îndrăgostește literalmente de propria imagine și intră astfel în dimensiunea imaginarului” (apud. Macey, 2008, p. 291).

Fondatorul psihologiei Selfului, Heinz Kohut, a avut o perspectivă nouă asupra narcisismului. În timp ce Freud vedea narcisismul ca o patologie, Kohut a propus narcisismul ca o componentă esențială în dezvoltarea sănătoasă a individului, fiind un stadiu particular al libidoului. El a făcut distincția între narcisismul normal și cel patologic. Kohut a dezvoltat două structuri narcisice fundamentale: *selful grandios* (care derivă din registrul ambițiilor) și *imagoul parental*. Selful grandios reprezintă acea parte a personalității care caută recunoaștere și admirație, afirmare din partea părinților sau îngrijitorilor; iar imagoul parental reprezintă o idealizare a părinților care ajută la formarea aspirațiilor și standardelor personale. Kohut insistă asupra admirației reciproce „Copilul, spune Kohut, are nevoie de reflexia ochilor mamei sale” (apud. Oppenheimer, 2003, p. 37). Astfel decurge maturizarea naturală a narcisismului, iar formele cele mai împlinite pentru el sunt creativitatea, empatia, dobândirea conștiinței caracterului efemer al vieții umane, umorul și înțelepciunea.

În literatură, simbolismul apei conține un evantai de reprezentări și accepții. Ne vom referi la câteva dintre acestea. Ambivalența apei o surprindem în romanul *Isabel și apele diavolului* de Mircea Eliade. Pe de o parte, este simbol al viței, pe de alta, apa este încărcată cu o conotație de moarte și distrugere. Apele diavolului pot fi în roman un indiciu al dorințelor ascunse, pe care le nutrește protagonistul față de Isabel și față de sine însuși. Apele diavolului sunt un simbol al inconștientului, al experienței mistice și al confruntării cu necunoscutul. În finalul romanului Isabel dă naștere unui fiu, pe care l-a conceput cu soldatul Algie, dar se stinge în scurt timp după naștere. Apele diavolului ar putea astfel să trimită la ideea unei viziuni arhaice asupra feminității, fertilității și purificării. Feminitatea și fertilitatea sunt văzute în același timp ca sacre și periculoase. Apele legate de sarcină, cum ar fi lichidul amniotic, în acest context, interpretate ca „ape ale diavolului”, sugerează că forțele naturale sunt necontrolabile. Această ambivalență presupune frica și fascinația de a da viață, o putere care poate fi percepută ca fiind atât divină, cât și periculoasă. În accepție tradițională, arhaică, anumite părți ale corpului necesită purificare, îndeplânându-se astfel influențele legate de „apele diavolului”.

În viziunea lui Mircea Eliade, confruntarea cu „apele diavolului” reprezintă o întâlnire cu forțe ce nu pot fi pe deplin înțelese și controlate. Femeia însărcinată, care poartă viață în sine, devine un canal pentru aceste forțe misterioase. Purificarea, chiar dacă se produce după moartea lui Isabel, este realizată prin nașterea noului copil. În timp ce ceilalți îl compătimesc pe protagonist, acesta se declară învingător în confruntarea cu necunoscutul: „Acum am pentru ce trăi; pentru fiul meu (...) Diavolul nu mă mai poate întuneca acum. Pentru că am rod. S-a născut și e viu, e viu și e al meu... Nu mai sunt sterp, nu mai sunt blestemat, pentru că o fecioară s-a îndurat de mine. Iar pruncul meu e născut prin fecioară. Și cât e de viu, de viu... și cât simt că e al meu!” (Eliade, 1990, p. 154).

Reprezentarea malefică a hidronimului *Iazul cel vechi*, care înghite lacom tineri neprihăniți și oameni certați cu legea o surprindem în romanul *Adâncuri incolore* de Alexandru Popescu. În confluență cu descrierea monstruoșității apei, apare strigătul șoimului, care prevestește moartea victimelor ce intră în apă. Premoniția se adeverește, victimele iazului urmează o anumită succesiune, iar răul acvatic capătă proporții stihiale: „Apa tulbure, cleioasă, ascunde totul: iarba, mătul, lumina, viața” (Popescu, 2023, p. 51); „Cum pot să se înece așa, la rând (...) de parcă ar trăi Necuratul în iazul acela” (Popescu, 2023, p. 110-111).

Romanul *Diavolul și apa întunecată* semnat de Stuart Turton are ca subiect călătoria navală de la Batavia (azi Jakarta) către Amsterdam. Marea cu pericolele ei, lucrurile misterioase care se petrec la bordul navei, investigate de Arent Haynes constituie axa narațiunii. Pasagerii de pe nava Saardam descoperă spațiile îmbibate de reminiscențe malefice. Spre exemplu, cabina cu numărul cinci este considerată blestemată, pentru că în ea au murit doi oameni: primul găsit spânzurat de un cârlig atârnat de tavan, iar altul a murit în somn, fiind găsit cu ochii larg deschiși, trădând spaima și groaza. Umbrele care plutesc constant pe apă sunt prilej de reflecție asupra omniprezenței a maleficului. Căpitanul anunță de la bun început complexitatea călătoriei și a primejdiilor ce vor urma: „Multe ne vor sta în cale. Pirații o să ne bântuie, furtunile o să ne lovească și blestemata asta de apă o să ne arunce spre stânci” (Turton, 2021, p. 83). E o anticipare a unei călătorii care va sta sub semnul răului, incertitudinii și al fricii. Pe navă sunt reconstituite povestiri și amintiri din trecut. Arent își amintește de dispariția tatălui său. La fel a dispărut și Arent în pădure, iar la revenire i s-a depistat un semn malefic desenat pe mână, iar din această cauză a fost stigmatizat de săteni. Izolarea și reproșurile sătenilor îl determină pe Arent să deseneze pe ascuns aceste semne pe casele sătenilor. Semnele au fost catalogate drept apanaje ale diavolului, iar casele – arse. Unchiul lui Arent are bănuieli rezonabile că victima ritualului malefic a fost tatăl, iar fiul a avut și el de suferit de pe urma exorcizării: „Nu tu trebuia să porți povara. Noi presupunem că unul dintre servitorii simbolului te-a găsit în pădure, l-a omorât pe tatăl tău, te-a înfierat cu semnul într-un ritual degenerat, dar nu te-a afectat altfel, nu prezentai influențe malefice” (Turton, 2021, p. 108).

Deconspirarea răului este certificată de convingerile personale în forțele proprii. Unul dintre personajele romanului, Drecht, e de părere că răul nu există, el e creat de oameni, nu de demoni: „Răul vine de aici – și se lovi cu pumnul în piept. Se naște înăuntrul nostru: e ceea ce mai rămâne când dai la o parte uniformele, și gradele,

și ordinea” (Turton, 2021, p. 146). Corabia conține locuri tabu, iar cine trece de ele este supus unor pedepse capitale din partea membrilor echipajului: „Și să-ți mai spun ceva ce are de-a face cu corabia: dispariția unui pasager care trece de catargul principal și este tăiat felii de către echipaje”. În parcursul acvatic este invocată mereu apa întunecată ca un indiciu al predestinării, explorării subconștientului, damnării și fatalității destinului. Apariția leprosului în hubloul pasagerilor, a simbolurilor demonice de pe velă, ritualul de izgonire al demonului, amplifică negativismul apei. Furtuna din finalul romanului evocă marea în dezlănțuiri fatale: „Marinarii urlau, înghițiți de potop. Cerul era de foc și cenușă, iar flăcări verzui izbucneau în capetele catargelor. Încrângături de fulgere împânzeau cerul; oceanul fierbea (...) echipajul căzu în apă. Își agită brațele, strigând după ajutor, dar Crawls nu putea auzi nimic din cauza urletului furtunii (...). Fiecare furtună era la fel. Trăiai sau mureai, în funcție de cât de bine construise un necunoscut corabia” (Turton, 2021, p. 338-340). În finalul romanului este inserată explicația desemnării „apei întunecate”:

„– Domnule căpitan, insistă Isabel. Ce este apa întunecată?

– Numele pe care bătrânii lupi de mare îl dau sufletului, răspunse van Schooten, din cealaltă parte a mesei. Ei cred că păcatele noastre zac în străfunduri, aidoma epavelor pe fundul oceanului. Apa întunecată reprezintă sufletul nostru, iar Bătrânul Tom înoată în adâncurile sale” (Turton, 2021, p. 421).

Catastrofa provocată de furtună sporește amploarea tragediei și a efectelor înfricoșătoare: „Mai multe cadavre pluteau în apa de la mal, puțin adâncă. Plăgi înroșite arătau că acei oameni se zdrobiseră de stânci. Câteva mame își țineau copiii în brațe, plângând după cei pierduți sau strigând după cei ce sperau să îi găsească, în timp ce bărbații se aruncau după proviziile care pluteau în apă, îmbulzindu-se și luptând între ei pentru a pune mâna pe cât mai multe” (Turton, 2021, p. 468).

Pe corabie sunt invocate tot felul de superstiții, iar răul care se dezlănțuie este considerat o lucrătură a forțelor malefice, tot ce se întâmplă sună diavolesc. Călătoria pe apa întunecată este atribuită demonului, care are scopuri criminale. În finalul romanului, crimele sunt deconspirate, autorii lor fiind unii pasageri ai navei, iar conceptul de apă malefică pierde din intensitate.

Un alt roman, sugestiv prin titlu, demască negativitatea apei și este semnat de către Dirk Cussler. Termenul „marea diavolului” (care este și titlul romanului) se referă la o zonă maritimă specifică din Oceanul Pacific. Această regiune este cunoscută în realitate și sub numele de „Triunghiul Dragonului” și se află în apropierea coastelor Japoniei. Este o zonă similară Triunghiului Bermudelor, renumită pentru numeroase dispariții misterioase de nave și avioane. Investirea locului cu energii negative este determinată de efecte miraculoase din împrejurimile apei: „Partea nordică a strâmtorii Luzon este recunoscută pentru faptul că este o zonă ciudată. Prezintă curenți de suprafață neobișnuiți, dar și curenți de adâncime foarte puternici” (Cussler, 2022, p. 44). Personajele Pitt și Giardino participă la acțiuni de salvare a mamei cu doi copii din apele râului Cagayan, le este încredințată misiunea de a găsi bucăți de rachetă (numită Dragonfly) dintr-o croazieră medie, lansată de chinezi de la o bază din provincia Hainan. Cercetașii de pe nava „Caledonia” colaborează cu Agenția Națională de Securitate. Romanul are ca subiect cercetările din adâncurile reci

și întunecate ale Oceanului Pacific. Descoperirea unei epave a unui avion în Marea Filipinelor readuce la suprafață moartea misterioasă a doctorului Feng (o autoritate în domeniul artelor tibetane) și conținutul valizei defunctului, râvnit de către forțele de securitate chineze: „Misterul avionului scufundat îl atrăgea precum cântecul unei sirene din adâncuri” (Cussler, 2022, p. 63). Valiza conținea statuete sculptate dintr-un material numit thokcha, foarte apreciat de chinezi pentru forțele termice extraordinare și utilitatea demonstrată în timpul desfășurării aplicațiilor militare.

O altă navă – „Melbourne – face cercetări subacvatice în regiunea inelului de foc din Pacific, studiază rocile vulcanice, unele dintre ele conținând cantități mici de diamante. Oceanul Pacific și Munții Himalaya vor constitui două repere cronotopice ale cercetărilor de pe navele oceanografice. Dirk Pitt împreună cu copiii săi, Summer și Dirk Jr., vor desluși misterele care vor salva o religie și o națiune. Prezența forțelor malefice în univers, în special în accepție budistă, este clarificată în timpul dialogului dintre Norsang și Summer, în cadrul vizitei lor de returnare a conținutului valizei descoperite la fundul mării: „se crede că aici (Himalaya) sălășluiesc spiritele în care cred. Însă există și spirite rele și demoni. De exemplu, nyen, sunt creaturi rele care cutreieră prin munți. Iar alte spirite se află în lacuri și râuri.

– Și în apă?

– Da! Se spune că în fiecare apă trăiește un dragon” (Cussler, 2022, p. 242).

În multiplele ei reprezentări, pozitive și negative, apa rămâne substanța primordială, în care au luat viață toate formele, asociată feminității și maternității, trecerii și purificării, apa devine și un simbol al inconștientului și al confruntării cu misterul. În reprezentările ei negative, apa înseamnă, confruntare, seducție și moarte. Ea provoacă pierderi, cataclisme, este investită cu forțe negative sau e chiar reprezentată de un personaj mitologic malefic, care are diferite denumiri, dar aceleași accepții nefaste în diferite culturi. Ca element transcendental, apa presupune și confruntarea cu elemente ostile și necunoscute naturii umane, așa cum sunt cele din romanul *Marea diavolului* de Dirk Cussler. În același timp, negativismul apei vine din activitățile umane care sfidează echilibrul natural și ordinea cosmică, de aici derivă și puterea transformatoare și imprevizibilă a naturii. Deși este asociată cu viața, puritatea, și regenerarea, interpretarea negativă a apei nu este evitată de către cercetători și scriitori. Negativitatea apei este deseori înțeleasă ca o manifestarea a temerilor umane față de necunoscut, de puterea răzbunătoare a naturii. Apa, devine astfel un simbol al ambivalenței, reflectând atât viața, cât și moartea, ordinea cosmică și haosul.

Referințe bibliografice:

1. BACHELARD, Gaston. *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*. Traducere și tabel bibliografic de Irina Mavrodin, București: Univers, 1997, 200 p.

2. CUSSLER, Clive. *Marea diavolului*. Traducere din engleză de Gabriel Stoian, București: RAO, 2022. 410 p.

3. DUMBRĂVEANU, Ion, PLĂCINTĂ, L., CIORNĂI, E. *Dictionario de proverbios. Español-rumano-ruso-ingles-portugués-francés-italiano-latino*, Chișinău: Editura Tipografia centrală, 2001, 574 p.
4. ELIADE, Mircea. *Isabel și apele diavolului*. Craiova: Scrisul românesc, 1990, 154 p.
5. HLIB, Lidia, URSACHE, Silvia (coord.), *5000 de proverbe și zicători*. Chișinău: 2009, 366 p.
6. MACEY, David. *Dicționar de teorie critică*. Trad. de Dan Fonta, Sorana Corneanu, Sorin Gheruț, Gigi Mihăiță, George Tudorie, București: Comunicare.ro, 2008, 474 p.
7. *Mitologia – o istorie ilustrată*. Traducere din limba engleză de Cătălin Simion, Chișinău: Litera, 2008, 480 p.
8. NEAGU, Manole (coord.) *2000 de proverbe alese românești*. Chișinău: Pontos, 2003, 172 p.
9. OPPENHEIMER, Agnes. *Heinz Kohut*. Traducere din limba franceză. București: Editura fundației Generația, 2003, 128 p.
10. PAPUC, Mihai. *Dicționar de expresii și locuțiuni străine*. Chișinău: Știința, 2008, 318 p.
11. POPESCU, Alexandru. *Adâncuri incolore*. Chișinău: Arc, 2023, 230 p.
12. *Proverbe. Zicători. Ghicitori*. Antologie și explicații de prof. Ilie Barangă. București: Cartex, 2022, 160 p.
13. RUBINSTEIN, Rebecca. *Miturile Egiptului antic*. Trad. de Valentin Mândăcanu, Chișinău: Arc, 2008, 125 p.
14. TURTON, Stuart. *Diavolul și apa întunecată*. București: RAO Distribuție, 2021, 544 p.
15. VOICULESCU, Vasile. *Lostrîța*. Antologie de proză fantastică. București: Art, 2013, 339 p.

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

**AUTOIDENTIFICARE ȘI VALIDARE IDENTITARĂ
ÎN JURNALUL DE CĂLĂTORIE *LITERATUR EXPRESS*.
EUROPA DE LA FEREAȘTRA VAGONULUI
DE VASILE GÂRNEȚ ȘI VITALIE CIOBANU**

Inga SOROCEAN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5177-8811>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. *„Literatur express. Europa de la fereaștra vagonului” de Vasile Gârneț și Vitalie Ciobanu este un jurnal de călătorie, dar și un experiment diaristic „pe două voci” care reflectă, fragmentar, imagini ale civilizației europene și, implicit, diferențele și contrastele ideologice și culturale dintre cele două părți ale Europei: Vestul și Estul. În acest articol, ne-am propus să analizăm momentele-cheie din această călătorie-experiment, surprinse de cei doi scriitori participanți la proiectul „Literatur Express Europa 2000”, insistând asupra ideii de identitate, diversitate și dialog cultural. De asemenea, vom urmări modul în care exercițiile comparative și tensiunile configurate pe parcursul călătoriei facilitează procesul de autoidentificare și validare identitară în raport cu alteritatea.*

Cuvinte-cheie: *experiment diaristic, Europa, dialog cultural, autoidentificare, diferență, alteritate, validare identitară.*

**Self-identification and identity validation
in the travelogue «*Literatur express*.
Europe from the wagon window»
by Vasile Gârneț and Vitalie Ciobanu**

Abstract. *"Express literature. Europe from the window of the wagon" by Vasile Gârneț and Vitalie Ciobanu is a travel diary, but also a diaristic experiment "in two voices" that reflects, fragmentarily, images of European civilization and, implicitly, the ideological and cultural differences and contrasts between the two parts of Europe: West and East. In this article, we aimed to analyze the key moments of this journey-experiment captured by the two writers participating in the "Literature Express Europe 2000" project, insisting on the idea of identity, diversity and cultural dialogue. We will also trace how the comparative exercises and tensions configured during the journey facilitate the process of self-identification and identity validation in relation to otherness.*

Keywords: *diary experiment, Europe, cultural dialogue, self-identification, difference, otherness, identity validation.*

Numele scriitorilor optzeciști Vitalie Ciobanu și Vasile Gârneț se asociază inevitabil cu titlul revistei *Contrafort* pe care au fondat-o la Chișinău, în 1994, și care

a însemnat, pentru spațiul cultural din Basarabia, un vădit semn de sincronizare cu valorile literare de peste Prut și un reper viabil al integrării culturale în mult râvnitul spațiu european. Experimentul diaristic materializat în volumul *Literatur express. Europa de la fereastra vagonului*, apărut în 2007, la Editura Cartea Românească, București, a rezultat din participarea celor doi autori la proiectul „Literatur Express Europa 2000”, eveniment care a reconstituit, după 86 de ani, un traseu mitic, urmat de Expresul nord-sud European la sfârșitul secolului al XIX-lea, reunind, de această dată, 104 scriitori din 43 de țări ale Europei, într-o călătorie de 45 de zile, cu trenul, prin 11 țări și 18 orașe europene.

Combinarea acestor însemnări de călătorie, apărute inițial în revistele *Contrafort* și *Sud-Est cultural*, într-o „construcție integră și coerentă” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 8), „pe două voci”, depășește însă cu mult intenția anunțată de autori de a realiza „o cronică particulară a speranțelor și frământărilor începutului de mileniu” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 10). Adevărat că avem de-a face, ca în cazul unui autentic jurnal de călătorie, cu „un *text al șocului și al meditației*” (Simion, 2001, p. 179), care configurează o cronică a exteriorității și a alterității. Europa devine, pentru cei doi diariști, locul geometric al interacțiunilor intime cu Celălalt, dar și o *imago mundi* în care se reflectă propria individualitate definită, mai ales, prin deschiderea față de alte culturi, preocupările evidente pentru emulația literară, dar și prin viziunile și opțiunile existențiale. În cele ce urmează vom urmări modul în care călătoria articulează imaginea identitară a celor doi actanți care se lasă prinși în miezul evenimentelor prevăzute în agenda organizatorilor (excursii, colocvii, mese rotunde, interviuri etc.), reușind să realizeze, în paralel, un amplu și complex exercițiu comparativ, cu inventarierea asemănărilor și deosebirilor între Vest și Est, între *ei* și *noi*, basarabenii, ceea ce stimulează procesul de autoidentificare și validare identitară a protagoniștilor în raport cu alteritatea.

Despărțirea de locurile natale, de toposul Chișinăului, nu implică stări de nostalgie sau frică de necunoscut, ci senzația de salt în altă dimensiune spațială, de eliberare și așteptare a senzațiilor tari, diferite de toate experiențele trăite anterior. Aflându-se în sala de așteptare a aeroportului din Chișinău, Vitalie Ciobanu constată: „Un moment de suspensie între *aici* și *acolo*. Mintal suntem deja plecați. Ne-am despărțit de Moldova, de Chișinău, de obsesiile și angoasele noastre nevindecate. Într-un fel, este o eliberare de tine însuși, de cel pe care-l vei resimți ca pe o piele mult prea strâmtă – pentru tine, omul schimbat –, ca pe o nedreaptă cămașă de forță. Reconfortant gândul de a te face absent, măcar pentru o vreme, din acest loc al tuturor ratărilor” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 14).

Traversarea Europei de la Lisabona la Sankt Petersburg, Paris și Berlin este un prilej de observare fină a oamenilor și a peisajului cultural european, dar și o interacțiune directă cu alteritatea care provoacă și animă acest dialog al diferențelor. Călătoria înseamnă, din această perspectivă, ieșirea în lume și deschiderea spre nou, „un soi de transversalitate, de explorare metaforică”, „manieră de a se «plimba» prin ceea ce este altul, prin ceea ce e străin, de a-i palpa un pic străinătatea, de a vedea dacă ea se pierde, dacă se recrează, dacă se inventează.” (Baudrillard, Guillaume, 2005, p. 61). Pentru cei doi diariști, aeroportul din Madrid este toposul primei impresii unde se măsoară

asemănările și diferențele: „(...) oameni cu pielea smeadă, îmbrăcați ca noi, latini din Est, cu reacții previzibile, neliniștiți și guralivi. Doar că nu vorbeau românește, ci spaniolește. O diferență nesemnificativă, după ce sesizai afinitățile psihosomatice. Era chiar straniu să descoperi la cealaltă extremitate a continentului o lume care ne seamănă atât de mult. Deși destinele ne-au fost diferite. Realizai aceste afinități comportamentale, mai puternice decât circumstanțele care ne-au deformat, și distanțele deveneau brusc o ficțiune, istoria – o glumă sinistră. Extremele se aseamănă și se atrag” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 16).

Odată ajuns la Lisabona, punctul de pornire al Trenului Literar, Vasile Gârneț surprinde acel „fior metafizic” ce se proiectează în fața depărtărilor pe care le deschide Oceanul Atlantic, dar și atmosfera „situată sub semnul esteticului și al belșugului material” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 37), fapt care îl face să regrete că mișcarea trenului se va face dinspre Vest spre Est și nu invers. Cu aceeași intensitate este trăită și prima bucurie a dialogului intercultural, asigurat prin exercițiile de traducere și lectură publică a textelor literare proprii la Institutul de Cultură Italian din Portugalia: „Eu citesc în română două scurte poeme, apoi tânăra traducătoare, Cristina Hulea, o bursieră locală, citește varianta în portugheză. Încerc să-mi dau seama de calitatea traducerilor după reacția publicului. Se pare că le-a plăcut. (...) «Curg» amabilități, dar și fraze pline de sinceritate în trei limbi: franceză, română și italiană. (...) E o împlinire fericită a unui vis al meu – venit din polul estic al latinității europene – să constat că Lisabona, situată la cealaltă extremitate a acesteia, e chiar mai frumoasă decât mi-o imaginam. Poate că impresia mea este amplificată și de gândul pe care nu mi-l pot suprima atunci când contemp lu acest oraș splendid, anume că, dacă destinul ne-ar fi ferit de tăvălugul comunist, poporul meu ar fi avut astăzi o viață mai bună...” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 29-30). Astfel, are loc o integrare destul de rapidă a celor doi scriitori basarabeni în marea echipă a expediției literare, integrare asigurată, mai ales, prin lărgirea cercului vorbitorilor de limbă română. Prezența scriitorilor români Andrei Bodiu, Nicolae Prelipceanu și Adrian Popescu diminuează sentimentul de „străinătate” caracteristic întâlnirii cu Celălalt. Fără a avea un efect de alinare, „străinătatea” implică, în cazul dat, o reacție de tip intelectual, varii emoții spirituale (curiozitate, entuziasm, decepție etc.) filtrate prin spirit critic și convertite în idei. De aici și dimensiunea reflexivă a jurnalului, specifică intelectualului care ia contact cu noul spațiu geografic. Fiecare experiență este intelectualizată, locurile vizitate primind dimensionalitate prin valențele lor culturale civilizatoare. Spre exemplu, descrierea regiunii Cascais-Estoril, aflată la 60 km vest de Lisabona, este realizată de Vitalie Ciobanu prin optica omului de cultură care integrează informațiile într-un sistem de referințe culturale. Acest *topos* excită interesul scriitorului-călător tocmai pentru că a fost vizitat în trecut de doi români faimoși: Regele Carol al României și Mircea Eliade. La Madrid, măreția Muzeului Prado devine punct de referință pentru manifestarea unor comparații livrești: „Muzeul este uriaș, cu săli monumentale și maeștri renumiți: Velasquez (...), Veronese, Murillo, Botticelli, Rafael, Rubens, Ribera, cei doi Bruegel (bătrânul și fiul), Bosch, Goya, El Greco, Zurbarán ș.a. Sute, poate mii de tablouri fără preț. Sunt săli nenumărate, un labirint de încăperi care îmi evocă biblioteca lui Umberto Eco din *Numele trandafirului* (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 70).

Pe de altă parte, același oraș generează o stare de dezamăgire odată ce se constată haosul organizațional, înregistrându-se și primele confruntări publice generatoare de nemulțumiri. Pledoaria pentru orientarea occidentală susținută de ucraineanul Mikola Ryabchuk, „un anticomunist și un antisovietic ireductibil” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 63), este motiv de polemică aprinsă cu rusul Alexei Varlamov, un nostalgic care regretă dispariția URSS-ului. Tensiunile cresc, inclusiv cele din public: „Simt că plesnesc. Să ajungi la Madrid ca să auzi aceeași demagogie de tip sovietic, care m-a intoxicat pentru toată viața, e parcă din cale afară!”, notează furios Vasile Gârneț (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 64).

În prim-plan se află și alte teme care antrenează gândirea diariștilor într-un continuu exercițiu comparativ – drama dublei identități, colaboraționismul intelectual în țările comuniste, cultura zonei de origine a participanților. Pe măsură ce trenul înaintează spre Est, semnele unei Europe a diferențelor se înmulțesc, iar tipicul „reflex comparativ” (Șleahțișchi, 2007, p. 9) capătă tușe din ce în ce mai nuanțate. Remarcăm, în primul rând, o comparație a așa-numitelor „frontiere simbolice” sau mentale (Cușco, 2007, p. 20). Europei de Vest, omologabilă ideii de civilizație, libertate, progres și bunăstare, un model ideal al normalității, i se opune realitatea halucinantă din Est care se va accentua odată cu trecerea frontierei ruse. Emoțiile ultimei nopți petrecute de Vasile Gârneț în Germania reliefează o meditație despre consecințele schimbării identitare iremediabile în urma întâlnirii cu alteritatea din spațiul vestic european: „Astăzi, 21 iunie, a fost solstițiul de vară. (...). E ultima noapte petrecută în Vestul prosper înainte să intrăm pe drumul denivelat al Estului. Lumea de acasă îmi pare mult prea îndepărtată, minusculă, izolată, atemporală. Atât timp cât nu ieși din «țarc», cât rămâi în universul tău strâmt, capeți dimensiunile umile ale lumii la care te raportezi. Când însă comunici cu alte spații, mai ambițioase, ești excedat, te extinzi pe dinăuntru, nu te mai poți întoarce în carcera inițială, «naturală» a existenței tale.” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 191). În aceeași cheie, Vitalie Ciobanu opune autenticității și libertății pe care a trăit-o în Vest artificialitatea și disconfortul moral pe care e nevoit să le îndure în țările fostului lagăr comunist: „aici, în Est, trebuie să ne arătăm campioni ai democrației, să ne demonstrăm virtuțile de misionari ai valorilor europene, înscriindu-ne până la urmă în tradiția pledoariilor ideologice de care este atât de mult impregnat spațiul fostei URSS” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 275). De acum încolo locurile vizitate vor crea călătorilor impresia căderii în abis. Imaginea șifonată a orașului Kaliningrad, „un oraș comunist cenușiu, sărăcăcios și murdar”, „o ruină jechoasă” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 214-215), unde oaspeții sunt întâmpinați cu focuri de artificii și muzică, este un loc al stărnării în timp și al contrastelor prin excelență. Scriitorii sunt invitați să depună flori la monumentul lui Pușkin și Schiller – „două spirite puse împreună pentru a împăca ireconciliabilul” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 214). Participanții la proiectul literar sunt decepționați de ceea ce văd în acest „loc (rănit) al memoriei germane”: „Richard Wagner nu-și poate reveni după șocul pe care l-a trăit în ajun, la „concertul” festiv de la catedrala în reparație, acolo unde se află și mormântul lui Kant. „E ca un tunel în timp aici. Lucruri pe care greu ți le poți imagina astăzi... Serata muzicală a fost un fel de salată făcută la beție, fără nicio preocupare ca lucrurile să se potrivească. Nu am mai văzut ca o orchestră

militară să interpreteze cântece patriotice și revoluționare într-o biserică.” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 214). Hotelul *Oktyabriskaia*, locul cazării oaspeților, e prezentat de ambii diariști în culori lugubre, cu vădite accente kafkiene. „Carpete putrede, podele gonflate, miros de mușegai, lumină de cavou...” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 276), „o emblemă a decăderii rusești, a ingeniozității în viciu” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 279). Aceeași receptare alienantă a realității o au și alți colegi veniți din Vest, semn că între „noi” (călătorii) și „ceilalți” (băștinașii) se va configura un climat de suspiciune reciprocă, o relație plină de tensiuni vizibile sau camuflante, iar călătoria se va transforma, pentru un timp, într-o adevărată probă de rezistență: „Mirosul rânced, de vechitură pe cale să se prăbușească, răspândit în toată clădirea, te asediază consecvent. Într-un asemenea hotel, drumul până la sala de mese, unde îți este rezervat micul dejun, este o aventură cu final incert. Toată lumea are serioase probleme de adaptare aici, iar colegii din stafful german încearcă să-și învăluie contrarierea într-o atitudine amuzantă: *It's OK. That's Russian transition! You are former soviet citizen, Vitalie, you understand!* Da, înțeleg că nu avem încotro, de aceea, va trebui să luăm partea bună a lucrurilor. A colecționa contraste este una dintre mizele acestei călătorii.” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 278).

Din păcate, starea literaturii este la fel de jalnică precum atmosfera de ansamblu. La Petersburg – aceeași „senzație de suprarealitate” și de „Babilon fantasmatic” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 290) care apasă conștiința intelectualului. E de remarcat că stările de revoltă și anxietate care se raliază șocului cultural și existențial la contactul cu realitățile spațiului rus nu se dezvoltă într-un complex al inferiorității, din contra, devine un mijloc de autoidentificare, de conștientizare a propriei valori și a poziției privilegiate pe care o au basarabeni în acest *topos* al falsei fericiri: „aflarea în «Estul sălbatic» ne ridică deodată în ochii scriitorilor vesticii din Tren. Colegii noștri germani, francezi, spanioli, irlandezi, britanici ș. a. m. d. realizează abia acum adevărata noastră valoare: de traducători ai unor realități halucinante, de călăuze printr-o lume ce se întrevădea, pentru ei, înainte de 1989, ca o câmpie molcomă și uniformă prin gratiile zidurilor care păzeau cu strășnicie paradisul înșelător al realității sovietice.” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 275-276).

În altă ordine de idei, exercițiul comparativ deseori se realizează prin raportarea experiențelor trăite de scriitorii basarabeni la spațiul originilor și la identitatea națională. Din această perspectivă, cei doi diariști se încadrează perfect în tipologia călătorului *alegorist*, propusă de Tzvetan Todorov, pentru care călătoria constituie nu doar o aventură a cunoașterii exterioare, ci și un pretext de investigație critică a propriei culturi și identități. *Alegoristul* „ia străinul ca metaforă critică, el călătorește «metaforic». Nu se află niciodată cu totul în țară străină, ci rămâne în raport cu propria sa cultură, dar într-un raport critic. Altfel spus, cealaltă țară îi servește de alegorie, de figură, pentru a emite o judecată, pentru a lua distanță față de propria sa teritorialitate. Este, așadar, într-o anumită măsură, un călător inteligent, dar care nu se descentrează cu adevărat. El rămâne centrat pe propria sa cultură, nu-și pierde rădăcinile, nu se exilează nici măcar mental, ci scoate din asta o mare complexitate.” (Baudrillard, Guillaume, 2002, p. 64-65). Distanța luată de alegoriștii Vitalie Ciobanu și Vasile Gârneț implică două tipuri de exerciții comparative ale *toposurilor* și de raportări la spațiul-matrice: Vestul *versus* Basarabia și Estul postsovietic *versus* Basarabia.

În primul caz (*Vestul versus Basarabia*), străbaterea orașelor europene, investite cu un fascinant capital de civilizație, e un prilej de a contrapune ordinii, curățeniei și siguranței din Vest dezordinea, instabilitatea și nesiguranța definitivă pentru *toposul* basarabean, o diferență radicală, care ilustrează, într-o oglindă deformatoare, toate neajunsurile de acasă. Vom oferi câteva exemple care vizează instituirea unui regim dihotomic al receptării. La Bordeaux, splendidele împrejurimi verzi din spațiul rustic sunt raportate la „haosul și paragina de la noi” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 99), în timp ce informația despre sumele oferite scriitorilor pentru premii și burse literare de la Paris este prilej pentru o raportare ironică la „muribunda noastră economie și ofticosul cadru legislativ” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 118). În Franța, excursia spre vila Mont-Noir fortifică impresia că peisajul oglindește „o civilizație la care satele noastre nu vor accede niciodată” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 144), iar scena aglomerației de tineri adunați pentru un concert în Piața Charles de Gaulle îi amintește lui Vitalie Ciobanu de forfota din Chișinău, „când vine cineva «de la Centru» (din Est sau Sud-Vest, nu contează) și se instalează scena mobilă în piața guvernului din Chișinău” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 152). În fine, descoperirea vechiului Vilnius, cu locurile sale încărcate de memoria trecutului, îi generează lui Vasile Gârneț altă tristă constatare: „Doar Chișinăul meu arată ca un oraș fără memorie, pentru că mai toate cartierele și clădirile vechi au fost demolate de buldozerul rusesc sau de prostia basarabenilor.” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 237). Toate aceste observații dezolante sunt diluate de speranța unei viitoare integrări europene și armonizări cu valorile umanizatoare, un vis care poate deveni realitate doar în urma asumării adevărului istoric despre originea noastră națională și a redefinirii propriei identități în context european.

În al doilea caz (*Estul postsovietic versus Basarabia*), compararea spațiilor surprinde un șir de asemănări șocante, generând o suprapunere de stări contradictorii. De exemplu, staționarea în Rusia, țară care reprezintă, după Vitalie Ciobanu, „antimateria Vestului” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 228) induce scriitorului basarabean o stare duală debusolantă, de tristețe și nostalgie, întrucât asemănările deloc îmbucurătoare cu ceea ce a lăsat acasă sunt izbitoare chiar de la începutul aventurii în Est. Kaliningradul i se pare un „Tiraspol mai mare” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 216), în timp ce Cerneahovsk – un cuib de nostalgici „enclavizați”, marcați de o „criză a identității combinată cu o criză de legitimitate”. (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 221). La Moscova însă, spiritul omului de cultură basarabean se lasă „îmblânzit” de semnele recognoscibile ale unei realități problematice demult uitate, iar opozițiile dintre cele două spații (rus și basarabean) se reduc considerabil. Neașteptat pentru cititori, diaristul Vitalie Ciobanu recunoaște un adevăr incomod, dar necesar pentru exprimarea sinelui, un moment de sinceritate dureroasă, care fortifică ideea de autenticitate a faptului trăit *hic et nunc*: „mă năpădește un munte de reminiscențe din epoca sovietică, de care aș prefera să mă țin departe, dar pe care (jenant să recunosc), în același timp, mă bucur să le reîntâlnesc, ca pe niște vechi cunoștințe din copilărie... Mi-am zis odată, pe la mijlocul anilor '90, că nu voi mai călca în viața mea în acest oraș blestemat, după ce am fost îngrozit de moravurile sale demente, scăpate de sub controlul de altădată al partidului comunist. (...) Însă hazardul, iată, își are legile lui, nepătrunse... Ceea ce m-a impresionat

plăcut, și am luat acest lucru ca pe o compensare pentru bagajul meu «nostalgic» sau ca o contrabalanță a ororilor trăite mai recent, a fost mulțimea de tineri – unii cu ranițe în spinare – care adăstau pe borduri sau la marginea unor havuzuri și discutau pașnic, beau bere, glumeau sau citeau, ca în orice oraș european. Există un dram de normalitate și la Moscova. N-ar trebui să-i demonizăm de-a valma pe ruși. Numai că nu atitudinile noastre exagerate sunt problema, ci excepția pe care o reprezintă acești tineri sau fațadele occidentalizate ale birourilor și ale magazinelor de lux din capitala rusă pe fundalul... restului copleșitor, scufundat în primitivism, pauperitate, supușenie oarbă și imperialism revanșard.” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 297). O imagine în contrast este schițată de Vasile Gârneț care adoptă un ton ușor ironic, echilibrând imediat atitudinile: „Dăm și peste niște tipi rufoși, degradați biologic, care dorm sau dormitează lângă un câine întins pe asfalt. Exemplare de genul ăsta am văzut și în Occident. Se pare că e o mișcare, un curent printre tineri, un fel de «rousseau»-ism care cultivă ideea de retragere într-o existență elementară, naturală, ca a animalelor.” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 298).

Situația din Bielorusia lui Lukașenko, „un URSS în miniatură” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 327), este urmărită și expusă de Vitalie Ciobanu cu talentul de analist politic, discursul diaristic înregistrând, de această dată, o altă asemănare cu regretabila realitate basarabeană: „E o situație pe care o poți compara doar cu România lui Ceaușescu, cu Albania lui Enver Hodja sau Coreea lui Kim Ir Sen, când președintele își distruge propria națiune. La scurt timp după ce a obținut puterea, Lukașenko a organizat un referendum prin care limba rusă a fost declarată limbă oficială, în dauna celei beloruse (...). Pe valul deznaționalizării profită editurile private care tipăresc cărți în rusă, pentru că se vând mai bine. Exact ca în Moldova.” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 327).

Stările deconcertante trăite de cei doi diariști în Estul postsovietic sunt semne premonitorii ale viitoarelor tensiuni din Trenul Literaturii. Nivelul maxim de încordare este atins în legătură cu redactarea rezoluției finale a proiectului „Literatur Express Europa 2000”, făcută publică la Berlin, punctul final al călătoriei, semn evident că Europa începutului de mileniu este încă neunitară ca mentalitate și că politicul riscă să pună în umbră literatura. În viziunea autorilor jurnalului, documentul propriu-zis a conservat nedrept mai multe absurdități cu „accente antiglobaliste și antiliberales înfolite într-un limbaj fals-egalitarist” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 348). Duelul dintre grupul revoltaților – românii, ucrainenii, georgienii, scriitorii baltici, croata Dubravka Ugrešić – și grupul a trei dintre autorii textului se consumă pe un fundal apatic, fără vreo implicare activă a scriitorilor din Occident. Iată reacția critică și concluzia lui Vasile Gârneț în timpul acestei confruntări finale debusolante: „Ne reproșează că avem o imagine idilică despre capitalism și despre americani. Noi le replicăm că au idei comuniste de laborator, fără să fi trăit ororile comunismului. O confruntare de orgolii și mentalități, care, probabil, se va vedea și la construcția Europei unite.” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 348).

E de remarcat faptul că diversitatea revelațiilor din spațiul european, emoționale și intelectuale deopotrivă, decelate prin exercițiile comparative exemplificate anterior, sunt pretext pentru un important proces de

autoidentificare, autoevaluare și validare identitară, făcând posibilă nuanțarea „sentimentului de sine” sau „definirea de sine” (Ferreol, Jucquois, 2005, p. 45). Or, „o identitate, chiar și una individuală, se construiește și se trăiește printr-un sistem complex de relații comparative” (Ferreol, Jucquois, 2005, p. 46). O astfel de situație se configurează, în jurnal, în legătură cu reflectarea mediatică a evenimentelor literare, atunci când se pune problema contactului cu jurnaliștii, deci a receptării, ceea ce ar însemna o definiție a sinelui în raport cu Celălalt. Vitalie Ciobanu notează: „sincer vorbind, nu am fost deloc preocupat până acum de imaginea noastră în ochii francezilor (iresponsabila ingenuitate a celui din Est!), singura mea aspirație a fost și rămâne descoperirea lumii prin care călătorim. Sunt un Columb autosuficient, nu am făcut promisiuni niciunei curți avare.” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 138). Alături de formula „cel din Est”, folosită, în special, în spațiul vestic, scriitorul își atribuie, odată ajuns în Est, calificativul de „fost sovietic” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 221) sau „străin” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 308). Vasile Gârneț procedează similar, folosind formula de „est european”. În ceea ce privește definirea sinelui în raport cu identitatea națională, diariștii preferă utilizarea pluralului „noi, moldovenii”, „noi, basarabeni” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 345-346) sau „noi, cei din Est” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 196), dar atestăm și formula „noi (românii)” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 348), ceea ce denotă un proces de *autoidentificare* prin raportarea conștiinței individuale la identitatea colectivă în baza unor „componente identitare” precise precum: colectivitatea națională, denumirea limbii vorbite, atitudinea față de istorie, minorități și stat, relației triple *noi-ei (România, Rusia, Europa)* (Căraș, 2011, p. 163). E cert că cei doi scriitori basarabeni ilustrează cazul „discursului identitar românesc” din Basarabia, care se opune discursului „identitar moldovenesc” (Căraș, 2011, p. 162-163), oglindind un caz de „incluziune permanentă” în raport cu România, respectiv cu Europa. Astfel, spre finalul călătoriei, când participanții se întâlnesc la Berlin cu o suită de scriitori români, Vitalie Ciobanu surprinde momentul armonizării identitare complete, ultimele însemnări din jurnal ținând de ordinul apolinicului: „A doua zi, de dimineață, plecăm în excursie prin Berlin cu un autobuz etajat. Suntem toți românii aici, inclusiv Nora Iuga și Ion Bogdan Lefter, cărora le împărtășesc impresiile mele din timpul călătoriei pe care Bogdan a urmărit-o prin intermediul corespondențelor lui Andrei Bodiș din *Observator cultural*.” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 359); „A fost frumos, spectaculos, tulburător” (Gârneț, Ciobanu, 2007, p. 374).

Conchidem că acest jurnal constituie o excelentă punte între culturi, fiind locul privilegiat unde se dezvăluie și se confruntă varii viziuni asupra Europei, mărturisind despre șansele literaturii în contextul procesului de unificare europeană în care nu e loc pentru alienanta „frică de diferență” (Ciobanu, 1999, p. 9). Dincolo de acest prim nivel textual care înregistrează imaginea exterioară a continentului european, cu toate asemănările și diferențele generatoare de tensiuni și revelații, am surprins propensiunea protagoniștilor-scriitori pentru autoidentificare și definiție de sine în raport cu alteritatea. Astfel, se confirmă valențele formative ale călătoriei ca experiență transformatoare, cu deschideri spre autoevaluare și validare identitară.

Referințe bibliografice:

1. BAUDRILLARD, Jean, GUILLAUME, Marc. *Figuri ale alterității*. Pitești-București: Editura Paralela 45, 2002, 135 p.
2. CĂRĂUȘ, Tamara. *Capcanele identității*. Chișinău: Editura Cartier, 2011, 220 p.
3. CIOBANU, Vitalie. *Frica de diferență*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1999, 299 p.
4. CUȘCO, Andrei. De la granița imperială la „frontieră europeană”... În: *Contrafort*, nr. 4-5, 2007, p. 20-21.
5. FERREOL, Gilles, JUCQUOIS, Guy. *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*. Iași: Polirom, 2005, 683 p.
6. GĂRNETȚ, Vasile, CIOBANU, Vitalie. *Literatur express. Europa de la fereastra vagonului*. București: Cartea Românească, 2007, 460 p.
7. SIMION, Eugen. *Ficțiunea jurnalului intim, vol. 1. Există o poetică a jurnalului?* București: Univers Enciclopedic, 2001, 289 p.
8. ȘLEAHTIȚCHI, Maria. Impresii de călătorie în spațiul unui jurnal european. În: *Semn*. 2007, nr. 1, p. 9-10.

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

SECȚIUNEA III

CANON REGIONAL, CANON TRANȘNAȚIONAL: ARHEOLOGII LINGVISTICE ȘI LITERARE ÎN CONTEMPORANEITATE

CZU:821.135.1(478).09(092)
<https://doi.org/10.52505/filomod.2024.18.18>

**VASILE COROBAN, AUTOR DE MANUALE ȘCOLARE
(ANII '50-'70)**

Vlad CARAMAN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6679-1173>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. *Vasile Coroban la începuturile activității sale a fost profesor la Universitatea de Stat, fiind unul din primii colaboratori ai Catedrei de literatură română a Facultății de Litere. Această experiență i-a folosit mai apoi la elaborarea manualelor de literatură din perioada respectivă. În acest articol ne vom referi la structura și conținutul manualelor respective în clasele a VI-a, a X-ea. Cum s-au încadrat ele în canonul didactic al timpului sau cum s-a încercat o raportare la alt canon...*

Cuvinte-cheie: *Manual, structură, scriitor, valoare, ideologie, clasic, sovietic.*

Vasile Coroban, author of school textbooks ('50-'70)

Abstract. *At the beginning of his career, Vasile Coroban was a professor at the State University, being one of the first collaborators of the Department of Romanian Literature of the Faculty of Letters. He later used this experience to develop literature textbooks from that period. In these articles we will refer to the structure and content of the respective textbooks in the 6th, 10th grades. How did they fit into the didactic canon of the time or how did they try to relate to another canon...*

Keywords: *Manual, structure, writer, value, ideology, classic, Soviet.*

Este binecunoscut faptul că Vasile Coroban, teoretician, critic și istoric literar, o minte lucidă a perioadei postbelice a literaturii noastre, își începe activitatea didactică și științifică la sfârșitul anilor '40 ai secolului al XX-lea, la Universitatea de Stat din Moldova, înființată în anul 1946. Deoarece noua universitate, creată imediat după război, era în criză de cadre didactice și științifice, viitorul critic, absolvent al Universității Mihăilene din Iași, România și al Cursurilor centrale de studiere a limbilor străine, secția limbă franceză din Kemerovo, Rusia, ocupând diverse funcții de secretar tehnic, secretar responsabil la redacții de ziare și, mai

ales, colaborator la Institutul de Istorie, Limbă și Literatură al Filialei Moldovenești a Academiei de Științe a URSS, este unul din primii angajați la Catedra de literatură română a Facultății de Litere. Proaspăt intrat în funcție, înarmat cu idei inovatoare, el elaborează *ab initio* cursul de bază *Istoria literaturii moldovenești, sec. XIV–XVIII* și, surprinzător, pentru acea perioadă, cursul special *Literatura română*, ca o ramură a literaturii universale. Datorită acestui fapt, în primii ani de activitate didactică universitară, prin felul său de a fi, a promova și a transmite valorile identității naționale românești, s-a bucurat de o mare autoritate în fața studenților, profesorilor și colegilor de breaslă. Cu toate acestea, după vreo zece ani de activitate didactică, anume din cauza promovării valorilor clasice românești, a adevărului istoric, a luptei împotriva regimului, el este înlăturat de la catedră. Însă această experiență îi va fi de folos mai ales întru elaborarea, pe parcursul a câtorva decenii, a manualelor școlare pentru clasele a VI-a – a X-a și a diverselor crestomații sau suplimente școlare [1, p. 8].

Desigur, contextul istoric și politic al perioadei, (Perioada sovietică în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească) între anii 1950 și 1980, este influențat puternic de ideologia totalitară a Uniunii Sovietice. Era în plin procesul de integrare în sistemul sovietic, iar educația și cultura, regională, moldovenească erau sub o influență puternică a ideologiei comuniste. Aceasta, bineînțeles, în mare măsură, și-a lăsat amprenta asupra educației și, în general, asupra științei și învățământului din republică. Este de menționat și politica lingvistică a URSS, care a încurajat utilizarea limbii moldovenești, considerată o variantă a limbii române și în ce măsură se făceau distincții între cele două limbi în manuale și în sistemul educațional. În acești ani se urmărea crearea unei limbi standardizate „moldovenești”, bazate pe limba română, dar cu elemente de influență rusă și uneori cu termeni sau neologisme specifice Uniunii Sovietice. Și politica de „moldovenizare” care a favorizat dezvoltarea unei identități separate de cea română, pentru a crea o distincție politică și culturală între Republica Sovietică Socialistă Moldovenească și România, un stat capitalist și „dușman ideologic”, este și aceasta un punct crucial. Totodată impactul ideologiei sovietice asupra educației s-a materializat prin publicarea manualelor și programelor de studii care au fost utilizate pentru a promova idealurile sovietice, în special în ce privește limba, literatura și istoria Moldovei. Acestea reflectau în mod clar principiile ideologiei sovietice: încurajarea valorilor colectivismului, cultul muncii, promovarea învățaturii marxist-leniniste sau glorificarea realizărilor regimului sovietic. De asemenea, istoria Moldovei și a Uniunii Sovietice era prezentată într-un mod care sprijinea viziunea oficială a regimului. În acest context contribuția lui Vasile Coroban la elaborarea manualelor școlare de limbă și literatură, prin structura materialul didactic, principalele teme abordate în aceste manuale, autorii și operele ce au fost incluse, felul în care erau prezentate operele literare din literatura română clasică și modernă, dar și autorii sovietici, pentru a se alinia la ideologia politică, cât și metodele pedagogice adoptate pentru a învăța limba și literatura „moldovenească”, este una de primă importanță. Este interesant de sesizat canonul literar, cum s-au schimbat selecțiile din manuale pe parcursul decadelor, au fost introduse lucrări care susțineau ideologia sovietică și cum au fost prezentate lucrările literare care ar fi putut submina această ideologie. Manualele

acestea, datorită personalității și insistenței autorului, au fost primite cu aplomb de profesori și elevi, în contextul educațional respectiv, având un impact esențial asupra educației și identității naționale în RSSM. Iar, mai apoi, datorită acestor manuale s-a putut obține ușor suveranitatea și independența republicii, revenirea la grafia latină și la trezirea conștiinței naționale și de neam.

Bineînțeles că a existat rezistență și critici propagandiste față de aceste manuale și a programelor școlare, a direcțiilor promovate de V. Coroban, fie din partea intelectualilor, fie din partea comunității educaționale sau a cetățenilor simpli. Dar aportul lui la promovarea valorilor și identității naționale este primordial.

Întru a înțelege și a conștientiza contribuția lui Vasile Coroban la elaborarea manualelor școlare, la promovarea temelor, autorilor și operelor care erau în manualele sale, precum și care erau valorile sale culturale, politice și ideologice sau dacă manualele lui aveau un scop mai larg decât doar învățarea limbii și literaturii, vom analiza câteva din manualele respective.

Unul din primele manuale, *Istoria literaturii sovietice moldovenești*. Manual pentru clasa a X-ea, elaborat împreună cu R.M. Portnoi, apare în anul 1957. În acest manual capitolele *Trăsăturile de temelie ale literaturii sovietice. Dezvoltarea literaturii sovietice moldovenești. Ion Canna, Emilian Bucov, Iacov Cutcovețchi și Liviu Deleanu* au fost scrise de Vasile Coroban. Iar capitolele *Leonid Corneanu, Andrei Lupan, Petre Cruceanu, Alexandru Lipcan și Dezvoltarea literaturii în perioada de după război* au fost scrise de R.M. Portnoi. În prima parte, compartimentul *Trăsăturile de temelie ale literaturii sovietice*, V. Coroban, după ce spune: „Din sânul norodului se ridică noi talente, care vor crea cultura socialistă prin conținut și națională prin formă” [2, p. 3], în continuare, la rubrica ce se referă la tradițiile literaturii clasice el afirmă: „Literatura sovietică continuă să dezvolte cele mai frumoase tradiții ale literaturii clasice naționale, ale literaturii clasice rusești și ale literaturii clasice universale” [2, p. 3]. Desigur că aici el camuflează sub tradițiile clasice naționale, nimeni alta decât literatura clasică română, Alecsandri, Negruzzi, Donici, Eminescu, Creangă ș.a., care e națională și prin conținut și prin formă. La capitolul *Dezvoltarea literaturii sovietice moldovenești*, rubrica ce ține de dezvoltarea literaturii moldovenești de până la 1940, el ne înștiințează că în perioada interbelică: „Se deschid zeci și sute de școli, apar întâile publicații literare periodice moldovenești, se înființează cluburi, se duce lupta pentru lichidarea neștiinței de carte. Primele crestomații de literatură moldovenească conțineau fragmente din operele clasicilor moldoveni ai veacului XIX: I. Creangă, A. Donici, C. Negruzzi, cât și traduceri din operele clasicilor ruși: A.S. Pușkin, L.N. Tolstoi, I.S. Turghenev. În felul acesta se restabileau și se continuau tradițiile literare” [2, p. 15]. Într-adevăr, toate acestea aveau loc în contextul literaturii române interbelice, cenacluri, școli, reviste, însă, în perioada respectivă, Basarabia făcea parte din regat și dezideratul, este, nemijlocit, al basarabenilor români. Menționarea traducerilor din literatura rusă se făcea dor ca să placă autorităților, regimului. Totodată, în ceea ce privește creația scriitorului reprezentativ Emilian Bucov el afirmă tranșant: „Se știe, că după anul 1932 în România crește mișcarea muncitorească. Aceasta a avut o influență simțitoare asupra creației lui Bucov” [2, p. 24]. Cum de s-a strecurat în manual așa afirmație și, mai ales, cuvântul

România, probabil i-a scăpat cenzurii? În continuare, în compartimentul care reflectă dezvoltarea literaturii sovietice moldovenești de după război, se constată: „Chiar în primii ani de după război poeții Em. Bucov, A. Lupan, B. Istru, G. Meniuc, P. Cruceniuc, L. Deleanu, L. Corneanu, F. Ponomari îmbogățesc literatura noastră cu un șir nou de culegeri de versuri în care un loc de seamă îl ocupă mai ales poemele lor lirico-epice... Tematica principală a poeziei este zidirea socialistă în sat și în oraș, eroismul omului sovietic în vremea Marelui război pentru apărarea patriei și lupta pentru pace” [2, p. 26]. De fapt aici întrevădem un avertisment al autorului, o atenționare că se înstrăinează literatura de specificul național, se vede un regret al lui V. Coroban, deoarece literatura noastră intră într-o fază de declin estetic și de accentuare ideologică. Această fază va dura mult până la apariția scriitorilor Gr. Vieru, V. Romanciuc etc., care vor reabilita esteticul sau generația „Ochiului al treilea” etc.

În compartimentul care se referă la scriitorii reprezentativi, vedem că V. Coroban alege din creația lor, și anume *Ion Canna*, *Emilian Bucov*, *Iacov Cutcovețchi* și *Liviu Deleanu*, lucrări care să fie mai departe de ideologie, dar nu poate ocoli unele în care elementul ideologic e evident. Metodologic, fiecare scriitor e analizat după următoarea schemă, structură: *Opera*; *Creația literară de până la 1940*; *Creația literară de după 1940*; *Analiza lucrărilor mai importante*; *Noțiuni de teorie literară*. De exemplu la Ion Canna avem *Opera. Creația literară de până la 1940. Creația literară de după 1940. În spital. Povestirea Mama. Tema, ideea și acțiunea povestirii. Eroii povestirii. Particularitățile artistice ale povestirii. Limba și stilul lui Canna. Teoria literaturii. Povestirea. Însemnătatea lui Canna*. După cum vedem autorul încearcă să se refugieze mai mult în aspecte ce țin de teorie literară, și mai puțin de ideologie. La Emilian Bucov avem *Opera. Creația literară a lui Bucov de până la 1940. Creația literară a lui Bucov de după 1940. Poemul Andrieș. Subiectul poemului. Romanul Cresc etajele. Poezia Lenin. Poemul Țara mea. Tema și ideea poemului. Eroii poemului. Mijloacele stilistice ale poemului. Trăsăturile realismului socialist în lirică. Însemnătatea creației lui Em. Bucov*. Aici observăm că V. Coroban nu a putut se ocolească poezia *Lenin*, din motive bine înțelese. La Iacob Cutcovețchi avem *Activitatea literară, opera. Zorile. Povestirea Foc. Tema și ideea. Eroii povestirii. Mijloace de zugrăvire. Schița Ion Soltâș. Schița*. La Liviu Deleanu avem *Opera. Creația literară a lui Deleanu de până la 1940. Creația literară a lui Deleanu de după 1940. Poemul Krasnodon. Eroii poemului. Teoria literaturii. Poemul*. După cum vedem metodologic, articolele respective sunt bine structurate, însă, ideologic se accentuează aspectele pe care insista regimul. Se vede gândirea matematică, accentul pus pe teorie, dar și elemente ale metodei călinesciene. Pe când capitolele lui Portnoi abundă de tema zidirii colhoznică, versuri despre comsomol, Tiraspolul, patriotismul sovietic, tema Marelui război pentru apărarea patriei, dușmanul de clasă, trăsăturile realismului socialist, tema ostășească, chipul ostașului sovietic, Basarabia în perioada ocupației, rolul comuniștilor, chipuri de revoluționari etc. V. Coroban era mai rezervat în ceea ce privește promovarea ideologiei comuniste, pe care, pe alocuri, chiar își permitea s-o critice deschis. Astfel V. Coroban a căutat să camufleze multe lucruri în favoarea dezvoltării la profesori și elevi a spiritului critic, a înțelegerii valorii artistice, în detrimentul celei ideologice.

Un alt manual, publicat mai târziu, în 1962, alături de colegul de la catedra universitară Gheorghe Bogaci, *Literatura moldovenească. Manual pentru clasa VI*, vine cu o structură inedită care are trei compartimente: 1. *Creația populară orală*. 2. *Literatura clasică*. 3. *Literatura sovietică*. După cum vedem în prim plan se pune creația populară orală și anume la acest compartiment se vorbește despre folclorul românesc, *Legenda rândunicii, noțiuni despre legendă, planul dezvoltat al legendei. Tândală, noțiuni despre snoavă și Scrisoarea*. A avut grijă V. Coroban, și aici, să pună în prim plan literatura populară românească. Nu mai vorbim despre partea a doua *Literatura clasică*, desigur că iarăși cea română, alta de unde să se ia. Acuma poate pentru prima dată se vorbește deschis, în manualul școlar, despre clasicii literaturii române (cu toate că nu se specifică anume care literatură clasică). Începe cu Alexandru Donici, care e mai de aproape geografic, adică din Basarabia, anunțând îndrăzneț, la datele biografice, că „Părinții lui A. Donici erau boieri cu bogate tradiții cărturărești” [3, p. 21], și că „Cititorii contemporani știu întotdeauna, cine anume trebuie de înțeles prin lupii, elefanții ori leii zugrăviți; pe cine reprezintă maimuțele și pe cine albinele cele harnice” [3, p. 22], apoi se analizează fabula *Frunzele și rădăcina. Alegoria*. Iar la final fabula *Doi câini*, cu noțiuni teoretice despre fabulă. Folosindu-l pe A. Donici ca scut de protecție se trece lejer la cei trei mari clasici români Ion Creangă, Vasile Alecsandri și Mihai Eminescu. Și aici V. Coroban alege cu grijă operele de analizat, desigur la Ion Creangă începe cu povestea, ca să fie mai aproape de ruși, *Ivan Turbincă. Autorul și eroii zugrăviți. Noțiuni despre sinonime*, ca mai apoi să propună elevilor fragmentul ce ar zugrăvi pasaje de dincolo de Prut și anume, *La scăldat și Caracterul autobiografic al Amintirilor lui Ion Creangă*. Și în privința prezentării operei lui Vasile Alecsandri se recurge la același șiretlic, mai întâi se propune de analizat *Stroe Plopan. Noțiuni despre baladă*, o baladă eroică, ca mai apoi să se treacă peste Prut la *Ștefan Vodă și codrul. Noțiuni despre ritm. Personificarea*. Compartimentul încheindu-se nevinovat cu pastelul *Oaspeții primăverii. Metafora*. Respectiv, Mihai Eminescu este prezent cu nevinovata *Nunta în pădurea de argint. Telegrama*. Desigur, la creația lui Eminescu nu a riscat să pună vreo poezie patriotică, sunt prea relevante. Și aici, după cum vedem, formula este matematică: a) o lucrare ce ține de legătura cu rușii „fratele mai mare” și b) una despre specificul național românesc. Compartimentul despre literatura sovietică a rămas același, ca autori, doar că a schimbat unele opere artistice, accentul punându-se pe tablouri, portrete, descrieri de plai natal și mai puțin pe idei ce țin de evoluția ideologiei sau puterii sovietice. Manualul a avut succes. Prin urmare, dacă a văzut că a prins la public V. Coroban, tot în același an, insistă să publice, *Crestomație de citire literară. Pentru clasa VI*. Aici, pe copertă pe primul loc se află deja V. Coroban. În această crestomație se dau integral textele scriitorilor clasici români din manual, astfel, elevii și profesorii având acces, unii pentru prima dată, la unele scrieri reprezentative din patrimoniul de aur al literaturii clasice române.

După mai multe reeditări, peste 14 ani, în 1976, sub redacția lui V. Coroban, apare manualul *Literatura moldovenească* (fără sovietică), *manual pentru clasa a X*, ediția a XIII-a. Aici V. Coroban angajează mai mulți colaboratori printre care Mihail Dolgan, Froim Levit, Ivan Soroca, Argentina Cupcea-Josu și Vasile Badiu. Totodată se adaugă și noii scriitori care mai mult sau mai puțin nu vor plăti tribut

regimului, anume Ion Druță, Nicolae Costenco, Ion Constantin Ciobanu, Ariadna Șalari, Elena Damian ș.a. Articolele, care păstrează, în linii mari, concepțiile ideologice din primele ediții, se îndepărtează, pe alocuri, de conceptele categorice anterioare.

Tot în acest an, apare, inedit, un supliment la manualul de clasa a VIII-a, scris integral de V. Coroban, *Vasile Alecsandri*. Acesta cuprinde, surprinzător, o analiză cât se poate de exhaustivă a creației unui mare clasic român, propus elevilor din școala generală moldovenească din perioada respectivă.

Prin urmare, între anii '50-'70 ai secolului al XX-lea, V. Coroban a fost un autor de manuale care și-a adaptat stilul de elaborare a lucrărilor didactice pentru a răspunde (camuflând) atât cerințelor ideologice și pedagogice ale regimului, dar și pentru încurajarea gândirii critice în cadrul unei ideologii strict controlate. Aceste manuale au influențat pozitiv percepțiile asupra limbii, literaturii și identității naționale în rândul elevilor și profesorilor, pregătind, într-o oarecare măsură, mișcarea de renaștere națională din anii '80-'90.

Referințe bibliografice:

1. *Vasile Coroban un arbitru într-o lume a arbitrarului*, coord. M. Cimpoi. Chișinău: Î.E.P. Știința, 2010, 320 p.
2. *Istoria literaturii sovietice moldovenești*. Manual pentru clasa X. Chișinău: Editura Pedagogică de Stat a RSSM, 1957, 265 p.
3. BOGACI, G., COROBAN, V. *Literatura moldovenească*. Manual pentru clasa VI. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1962, 156 p.
4. COROBAN, V., BOGACI, G. *Crestomație de citire literară*. Pentru clasa VI. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1962, 163 p.
5. *Literatura moldovenească, manual pentru clasa a X*. Sub redacția lui V. Coroban. Chișinău: Lumina, 1976, 276 p.
6. COROBAN, V. *Vasile Alecsandri. Supliment la manualul de literatură moldovenească pentru clasa a VIII-a*. Chișinău: Lumina, 1976, 46 p.

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

RECEPTAREA LITERATURII: DE LA SINTEZĂ EPICĂ LA WORLD LITERATURE

Delia BADEA

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7731-4250>

Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”,

Academia Română – Filiala Timișoara

Rezumat. Pornind de la concepția călinesciană care definește istoria literară drept o sinteză menită să afirme primatul sistemului epic asupra individualității scriitorilor, lucrarea de față își propune conturarea unor posibile grile de lectură contemporane. Apelând la conceptul braudelian al geoistoriei și interogând, mai apoi, discursul cultural al teoreticienilor geocriticii, cercetarea aduce o abordare a principiilor care guvernează astăzi lectura critică a textului literar, deschizându-se, firesc, înspre conceptul de World Literature. Scopul unui asemenea demers vizează identificarea unor direcții contemporane în receptarea textului literar, invocând, în acest context, conceptul morettian de „distant reading” pentru a justifica o necesară (re)instaurare a literaturii în lume, printr-o interconectare de tip cuantificator a conceptelor hermeneuticii la textul literar propriu-zis.

Cuvinte-cheie: grile de lectură, geoistorie, perspectiva geocentrică, distant reading, literatură mondială, „digital humanities”.

The reception of literature: from epic synthesis to world literature

Abstract. Starting from the critical conception of Călinescu that defines literary history as a synthesis intended to affirm the primacy of the epic system over the individuality of writers, the present work proposes an interrogation of possible contemporary reading grids. Referring to the concept of geohistory proposed by Braudel and interrogating the cultural discourse of geocriticism theorists, the research proposes an approach to the principles that govern critical reading of the literary text today, opening, naturally, towards the concept of World Literature. The purpose of such an approach is to identify some contemporary directions in the reception of the literary text, invoking, in this context, the Moretti's concept of «distant reading» to justify a necessary (re)establishment of literature in the world, through a quantifying interconnection of hermeneutic concepts to the literary text.

Keywords: reading grids, geohistory, geocentric perspective, distant reading, World Literature, digital humanities.

Când, în 1927, George Călinescu își publica eseu intitulat *Simțul critic*, el își fixa viziunea asupra literaturii într-un un „sistem critic” (Terian, 2009) care se va

materializa, odată cu apariția *Istoriei...*, într-o practică a interpretării. Un sistem ale cărui principii sunt consfințite prin studiul publicat în 1947 sub titlul *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică* (Călinescu, 1947). Cum demersul de față își propune interogarea (pornind de la concepția călinesciană care definește istoria literară drept o sinteză menită să afirme primatul sistemului epic asupra individualității scriitorilor) unor posibile grile de lectură contemporane, vom nota că amintitul sistem călinescian mizează, pe linia epistemologiei barthiene, tocmai pe pluralitatea lecturilor, menită să justifice în cele din urmă pluralitatea interpretărilor. Acesta este contextul în care criticul aduce în discuție, în articolul amintit, conceptul de „verosimilitate”, legitim în egală măsură în cazul istoriei ca și în cel al istoriei literare, de vreme ce ambele răspund și se subordonează principiului narativității: „Istoria literară se aseamănă cu istoria generală prin aceea că, deși nu poate fi compusă decât de un critic formulator de valori, ea are nevoie de un cap epic care să scrie o epopee (fie de forme, fie de destine personale)” (Călinescu, 1974, p. 187). De altfel, aproape orice abordare de tip hermeneutic a textului literar, anterioară fenomenului *spatial turn*, pornește de la definirea în termeni categorici a narativității, pe linia epistemologiei lui Ricoeur, ca structură a limbajului având ca referent final temporalitatea (id. est. *istoricitatea*). Abia când vom privi înspre epistemologia lui Cleanth Brooks, pentru care, se știe, poezia nu e altceva decât un limbaj capabil de a-și proiecta propriul univers, vom putea constata o eliberare a literaturii de orice obligație spre verosimilitate, de vreme ce receptarea textului presupune intervenția propriei lumi a cititorului.

În orice caz, procedând astfel, Călinescu stabilește practic o (cvasi)identitate de substanță între procesul creației și cel al receptării: „Toată lumea are, citind o poezie oarecare, o emoție. Simțul critic nustă în însăși receptarea acestei emoții, care e o funcție psihologică, ci în sentimentul de valoare pe care ea îl deșteaptă în noi (...)” (cf. Terian, 2009, p. 72). De altfel, Andrei Terian sesizase această suprapunere a celor două procese, arătând că în cazul criticului român ambele sunt desemnate prin termenul de „interpretare”: „După cum critica e o «interpretare» a operei, și «opera de artă este o interpretare dată naturii, ea fiind o operă de cunoaștere a omului, săvârșită de un poet și un moralist totodată»” (Terian, 2009, p. 673). Ceea ce îl determină pe criticul sibian să afirme că metoda interpretativă călinesciană ar putea fi tradusă în termenii unui *close reading* avant la lettre. Conceptul (impus tocmai de Cleanth Brooks) trebuie înțeles ca un tip de lectură la nivel micro-, mizând pe o radiografiere ce vizează deopotrivă textul și universul autorului, ceea ce face din criticul român un veritabil „cititor de aproape”, mai ales în cazul articolelor publicate până la apariția *Istoriei* din 1941 (Terian, 2009, p. 638).

E bine cunoscut faptul că, în ciuda corolarului kantian care postulează timpul și spațiul drept cele două categorii fundamentale ale experienței umane, o întregă tradiție culturală a privit aproape exclusiv spre istoricitatea umanității impunând, cel puțin pentru gândirea occidentală, un discurs care se dovedește a fi prin excelență unul al temporalității. Context în care, așa cum am arătat deja, teoriile narrative anterioare fenomenului *spatial turn* par să preia modelul

gândirii filozofice de tip temporal. Decenii la rând, teoreticienii au impus aproape fără excepție¹ o abordare a textului literar ca succesiune de evenimente, instituind implicit o dominantă temporală a narațiunilor, în defavoarea dimensiunii lor spațiale. Abia marile fracturi istorice care vor marca Europa (și nu numai) începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea (războiul mondial, redesenarea granițelor, instaurarea unor regimuri totalitare) au determinat o nouă lectură a timpului, lăsând loc, în premieră, unei percepții spațiale ignorate până atunci. În acest sens, Bertrand Westphal observa că, imediat după încheierea Celui de-al Doilea Război Mondial, reconstrucția orașelor distruse de bombardamente va crea premisele unei meditații profunde asupra spațiului metropolitan (Westphal, 2001, p. 9). Acest proces implică o incontestabilă regândire a istoriei, a cărei perspectivă tinde spre o evidentă spațializare – fapt ce-l determina pe Fernand Braudel să propună conceptul de „geoistorie” (Braudel, 1997, p. 114) pentru a descrie studiul relațiilor pe care o societate le întreține cu cadrul ei geografic, pe termen lung. Asistăm, practic, la o re poziționare, în cazul „noii istorii”, a spațiului în evoluția mentalităților colective, context în care Alain Corbin vorbește despre acea „nostalgie a țărmlui” (Corbin, 1988), stabilind o serie de punți coerente ale istoriei cu spații și teritorii simbolice.

„Marea obsesie a secolului al XIX-lea – notase și Michel Foucault –, a fost, după cum știm, istoria: cu teme de dezvoltării și suspendării, ale crizei și ale ciclului (...); epoca prezentă va fi, poate mai presus de orice, epoca spațiului” (Foucault, 1986, p. 22). De altfel, viziunea lui Foucault privind conceptul de heterotopie ca *altfel de spațiu* a fost cea care a determinat o schimbare de paradigmă în teoriile spațiale, contribuind în mod decisiv la instaurarea unui nou imaginar geografic. Concepția sa va influența operele unor importanți teoreticieni, între care Edward Soja și Lefebvre rămân principalii arhitecți ai noii spațialități postmoderne.

Am insistat asupra semnificației fenomenului *spațial turn* întrucât considerăm că acesta coincide, la nivelul receptării textului literar, cu impunerea unor noi grile de lectură, mizând în egală măsură pe rolul spațiului în literatură și pe cel al literaturii de a produce spații. Să ne amintim observația criticului american Fredric Jameson, conform căreia schimbarea de paradigmă ce a substituit modernității postmodernitatea s-ar putea traduce, la nivel cognitiv, prin trecerea de la un proces de „istoricizare” (*historicize*) la unul de „geografizare” (*geographize*). Această constatare îl determină să își construiască atât de discutata teorie a sistemului în jurul a două concepte împrumutate tocmai din sfera acestei discipline: *inconștientul geografic*² (*the geographic unconscious*) și *cartografierea cognitivă* (*cognitive mapping*). Primul mizează pe dominanța categoriilor spațiale în viața de zi cu zi,

¹ Ignățiu de Loyola, fondatorul „Ordinului Iezuit”, propunea în celebrele *Exerciții spirituale* (1522–1524), conceptul de „compositio loci”, stabilind o conexiune evidentă între hagiografie și geografie (între rugăciune, ca elaborare a unei lumi fantastice, și reprezentarea spațială a acesteia). (Cf. Westphal, 2011, p. IX).

² Conceptul fusese preluat de la geograful grec Argyro Loukaki. În volumul *The Geographical Unconscious*, acesta propune sintagma de „inconștient geografic” prin intermediul căreia investighează diversitatea percepțiilor vizuale și spațiale de-a lungul veacurilor (Cf. Loukaki, 2014).

în timp ce noțiunea de *cognitiv mapping* trimite la o formă spațială de cunoaștere, definită ca dimensiune esențială a noii spațialități postmoderne.

Este momentul de afirmare a geocriticii și a grilelor de lectură de tip spațio-temporal, cele care vor impune, odată cu Bertrand Westphal, o metodă de abordare a literaturii ca spațiu imaginar sau, reluând o definiție a lui Jean-Marie Grassin, ca „artă de a interpreta spațiile imaginare” (Grassin, 2000, p. III). Cu toate că Robert Tally Jr. vorbise încă din 2013 despre semnificația fenomenului *spatial turn* pentru abordarea geocentrică a studiilor literare, sintagma *studiilor spațiale* cu care geocritica se suprapune în ultimii ani se va impune un an mai târziu, cu o primă ocurență înregistrată ca titlu al colecției în care Tally Jr. publică un volum de studii consacrat cartografiilor literare³.

Alături de Robert Tally Jr., Bertrand Westphal este unul dintre primii teoreticieni care sesizează, la început de secol XXI, rolul pe care literatura și lumile ficționale îl pot juca la nivelul referențialității. Inspirat de dialectica deleuziană a teritorializării și deteritorializării, eseistul francez propune o regândire a relațiilor dintre spațiu și literatură, care pare decisă să ia în calcul interacțiunile dintre referentul spațial și reprezentările sale la nivel ficțional. Dialectica metodei sale geocritice demonstrează cum spațiul real devine, prin intermediul discursului narativ, sursa unor posibile spații imaginare, imaginate sau chiar transformate.

Departate de a aborda spațialitatea ca un tot autoreferențial, abordarea geocritică westphalină așază sub microscop, în încercarea de a-i surprinde microstructura rețelară, un spațiu mișcător, dinamic, multistratificat temporal, privit permanent în raporturile sale cu diacronia. Accedem, astfel, prin intermediul metodei geocritice, la o posibilă interogare a spațiului surprins într-un permanent proces de deteritorializare. Acesta este contextul în care Bertrand Westphal își definește metoda geocritică ca abordare geocentrată a diverselor straturi ale unor spații reale și imaginare, a căror descriere nu este însă limitată doar la literatură.

Vorbim, așadar, de o dublă determinare a metodei (geocentrică și multidisciplinară), determinantă pentru o lectură geografică completă. În calitate de știință interdisciplinară, geocritica își ia libertatea de a se aventura dincolo de domeniul studiilor literare, conectându-se la alte discipline preocupate de problema spațiului, de la care nu ezită să împrumute o serie de instrumente. Geografia, filozofia, urbanismul, arhitectura, sociologia, științele politice sau antropologia devin componente implice ale noilor grile de lectură geocritică.

Cu alte cuvinte, o abordare geocentrată (nu doar a literaturii, ci și a studiilor culturale în general) permite unui anumit loc să servească drept punct central pentru o serie de interpretări generatoare de cartografiieri ale unor posibile teritorii „multifațetate”, conducând în final la o imagine pluralistă a unui loc. Din această perspectivă, Westphal se situează în continuarea liniei de gândire a lui Jean-Pierre Richard, cel care vedea în peisajul literar nu doar o simplă imagine a locurilor sau a unui spațiu imaginar, ci o „imagine a lumii”, integrându-l astfel într-o conturare reciprocă a lumii și a operei (Richard, 1984).

³ În 2014, Editura Palgrave Macmillan lansează colecția „Geocriticism and Spatial literary studies”; aici apare volumul coordonat de Robert Tally Jr.: *Literary cartographies: spatiality, representation, and narrative*.

Trilogia geocritică propusă de Bertrand Westphal la începutul anilor 2000 – *La Géocritique* (2007), *Le Monde plausible* (2011) și *La Cage des meridiens* (2016) – aduce, prin urmare, o interogare a interacțiunilor dintre spațiul literar și cel real, mizând pe cele patru „puncte cardinale ale abordării geocritice: *multifocalizarea, polisenzorialitatea, stratigrafia și intertextualitatea*” (Westphal, 2007, p. 200). Westphal avertizează de la bun început asupra faptului că o abordare geocritică redusă la studiul unui singur text ar fi periculoasă (Westphal, 2000, p. 34) și, am adăuga noi, în orice caz irelevantă. Geocritica se bazează, așadar, pe analiza unui corpus de texte, iar multifocalizarea diverselor puncte de vedere reprezintă, în acest context, singura abordare aptă să ofere o lectură completă a spațiului cercetat. Ca atare, în locul privilegierii unui unic punct de vedere, geocritica propune o interpretare a spațiului prin hibridizarea diferitelor focusuri. Confruntarea diverselor perspective autohtone și alogene are rolul de a proiecta un spectru al reprezentărilor individuale ale unuia și aceluiași spațiu.

Pe de altă parte, *polisenzorialitatea* afirmată de Westphal presupune contribuția tuturor simțurilor în perceperea spațiului și anularea implicită a supremației vizualului asupra celorlalte forme de percepție a spațialității. Aceste simțuri nu răstoarnă, ci mai degrabă completează regnul vizualului, locul polisenzorial construind un spațiu încorporat în propria identitate și opus astfel *non-locului* lui Augé.

În această perspectivă polisenzorială a spațialității, Marius Conkan intuiește legătura dintre geocritica westphaliană și acel „simț al locului” (*sens of place*) al lui Neal Alexander, traducând „reprezentările perceptuale, cognitive și afective ale indivizilor care au trăit într-un anumit spațiu” (Conkan, 2022, p. 121). Concept fertil prin însăși poziționarea sa la intersecția studiilor literare cu geografia umană, „simțul locului” ne ajută să identificăm și să distingem între diferitele straturi de sens pe care un spațiu le acumulează în timp. N. Alexander leagă conceptul de termenul latin de „*spiritus loci*” menit să ilustreze tocmai relația strânsă dintre ființa umană și spațiul locuit (Alexander, 2017, p. 55-65). Bazată pe un intertextualism implicit, percepția spațiului este mediată de accesul la o serie de texte așezate față în față și invitate să dialogheze – un dialog ce duce la o relativizare a alterității și la decantarea în final a unor posibile invariante spațiale.

Fără a exclude din ecuația geocritică dimensiunea temporală, Westphal își definește metoda de lectură ca sistem de analiză spațio-temporală a unor spații polimorfe, menită să plaseze locurile într-o anumită „adâncime temporală” care permite sesizarea acelor „identități multi-stratificate” ale unor spații eterogene (Westphal, 2011, p. XIV). Orice abordare geocritică a spațialității implică, așadar, și o dimensiune temporală, cele două noțiuni fiind resimțite ca interdependente, de vreme ce spațiul nu se poate defini în niciun moment ca pură sincronie: „Dacă reprezinți un spațiu în prezent, reprezinți o suprafață, dar sub această suprafață se află o întregă adâncime diacronică. Să luăm exemplul Mexicului, care este semnificativ. Există lacul uscat din vechiul Tenochtitlán, deasupra se află orașul colonial, iar deasupra orașul actual, DF (Distrito Federal). Da, temporalitatea și spațialitatea sunt interdependente. Spațiul este timp consolidat, într-un fel. În schimb, timpul fără spațiu rămâne o Abstractizare” (Eissa Osorio, 2023, p. 211).

În această privință, Westphal aduce în discuție un exemplu preluat din vocabularul limbii spaniole, menit să ofere o clarificare suplimentară vizavi de cele două concepte fundamentale ale fenomenologiei lui Tuan YI-Fu: *spațiul* și *locul*⁴. Pe lângă cei doi termeni specializați – *espacio* („spațiu”) și *lugar* („loc”) –, limba spaniolă beneficiază și de adverbul *despacio*, cu sensul (temporal!) de „încet”, „lent”, termen derivat tocmai din *espacio* (spațiu), fapt care îl determină pe Westphal să vadă în prezența acestui adverb o *recunoaștere*, am spune pe urmele cronotopului bahtian, și o *consacrare* la nivel lingvistic a „solidarității dintre spațiu și timp”, de regăsit, în cazul limbii franceze, în expresia *l'espace d'un moment* (Eissa Osorio, 2023, p. 213).

O primă dificultate în aplicarea metodei de lectură geocritică pare să privească selectarea corpusului de analizat. Ne putem întreba, pe urmele lui Robert Tally Jr., cine decide ce texte vor fi incluse într-un corpus literar menit a „citi” un anumit loc? Westphal ar răspunde imediat prin sintagma unui „prag al reprezentativității” a cărui subiectivitate ar putea însă prileji un lung subiect de discuție.

Să ne amintim că pentru Westphal geocritica implică nu atât studiul reprezentărilor spațiului în literatură, cât mai ales surprinderea și evidențierea relațiilor și a interacțiunilor dintre spațiu și opera literară, punând accentul pe importanța textului în construcția spațiului. Dar dincolo de interacțiunile geografiei cu textul literar, legitimitatea și complexitatea conceptuală și metodologică a geocriticii implică și o mai puțin sesizată reafirmare a rolului literaturii și al științelor umaniste în general în noul context al societății globalizante. Într-un interviu acordat de Bertrand Westphal lui Marius Conkan și Emanuel Modoc citim: „Științele umaniste – și în special literatura – sunt cu atât mai importante cu cât orice putere hegemonică care dorește să ocupe centrul, oriunde s-ar afla, se străduiește întotdeauna să-și stabilească dominația asupra lumii reprezentării și, prin urmare, asupra universului foarte special al reprezentării literare. Dacă puterea respectivă simte un asemenea sentiment de urgență, este pentru că impactul culturii și al literaturii este mai important decât își imaginează... literații” (Conkan, Modoc, 2020, p. 17, *trad. n.*).

Situată, din această perspectivă, în continuarea liniei de gândire propusă de Martha Nussbaum⁵, grila de lectură geocritică definită de Westphal propune o ieșire a literaturii din „spațiul Abstract al bibliotecii” (Conkan, Modoc, 2020, p. 17), devenind, astfel, un instrument viabil de cartografiere a societății postmoderne.

La rândul său, Franco Moretti vede în geocritică o metodă hermeneutică modernă, menită să investigheze dinamica dintre mecanismele prin care literatura modelează spațiul și cele prin care spațiul geografic reușește să influențeze textul literar. Doar astfel, prin aplicarea principiilor intertextualității la nivelul spațialității literare putem înțelege semnificația spațiilor reale, dar și a celor ficționale pe care le locuim, le traversăm sau le imaginăm. Ceea ce îl diferențiază pe Moretti de Bertrand Westphal este în primul rând faptul că, apelând la analize de tip cantitativ

⁴ În volumul *Space and Place. The Perspective of Experience* (v. YI Fu, 2001), Tuan YI Fu propune o abordare fenomenologică a spațialității, construită în jurul binomului *spațiu-loc*.

⁵ Volumul Marthei Nussbaum, *Not for profit*, a reprezentat, la începutul anilor 2000, un veritabil manifest menit să reamintească, într-o epocă a pragmatismului extrem, rolul pe care științele umaniste și artele îl joacă în istoria democrației. (A se vedea: Nussbaum, 2010).

(prin renunțarea la actul fidel al lecturii de tip *close reading* în favoarea unui *distant reading*), el subordonează metoda geocritică conceptului mai larg de *world literature*⁶. Deși adept al tradiționalului *close reading*, Westphal nu va respinge noul concept, avertizând, la rândul-i, asupra unei necesare reinstaurări a literaturii în lume, mizând pe dubla referențialitate a conceptului morettian: „Ceea ce numim «World Literature» ar trebui să implice o dublă deschidere privind producțiile literare: în primul rând, să fie considerate ca fiind întru totul universale și eliberate de orice discriminare între presupușii centri (întotdeauna aceștia au fost plurali) și periferii; în al doilea rând, să fie legate de referenții vieții reale, o alăturare care le permite să-și consolideze poziția în discursul global despre societatea modernă” (Westphal, 2011, p. XIII).

Dacă la nivel conceptual se poate hașura o zonă comună, în care operează cei doi teoreticieni ai spațialității, abordările metodologice pe care aceștia le propun par să urmeze paliere distincte. Odată cu conturarea metodei numită *distant reading*, implicând o geovizualizare digitală pentru a oferi o imagine a evoluției textelor literare din perspectivă sociospațială, Moretti se înscrie pe linia cercetărilor umaniste de tip *digital humanities*. Un domeniu care presupune o interconectare de tip cuantificator a conceptelor teoriei literare la textul literar propriu-zis. Astfel, teoreticianul italian operează cu o serie de concepte ale spațialității – *spațiul personajului*, *spațiul cuvintelor*, *spațiul textual* –, în jurul cărora își construiește cele două axe fundamentale ale metodei sale: lectura la distanță și analiza literară de tip cantitativ.

Structurată ca „formalism sociologic”, metoda morettiană definește lectura la distanță prin opoziție cu clasicul *close reading*, drept „o condiție a cunoașterii”, mizând pe o sinteză a textelor literare la nivel transcontinental. Astfel configurat, *distant readingul* apelează la o serie de instrumente specifice cercetărilor statistice moderne, alături de altele, împrumutate din domenii precum geografia sau teoria evoluționistă. El transferă focalizarea dinspre text (a cărui lectură nu mai este considerată relevantă), înspre unități mai mici sau mai mari decât acesta (teme, tropi, genuri, ocurențe), în scopul elaborării unui sistem global de variații, generator al unor modele evolutive ale literaturii. Într-o analiză centrată pe diferențele metodologice dintre Westphal și Moretti, Andrew Thacker avertizează asupra faptului că acolo unde Westphal, în ciuda elementelor inovatoare, propune o metodă de lectură tradițională, ancorată la nivel textual, *Moretti renunță la lectura propriu-zisă a textului*, în favoarea „evidențierii, printr-o serie de hărți și diagrame, a spațiilor în care romanele au fost citite, publicate sau împrumutate din biblioteci” (Thacker, 2017, p. 30, s. n.). Ne putem întreba în acest moment dacă nu cumva, printr-o practică compensatorie față de actul barthian îndreptat împotriva autorului, noua metodă nu sfârșește cumva prin uciderea... cititorului?

Pe de altă parte, Marius Conkan intuiește în perspectiva geocentrică propusă de Bertrand Westphal o posibilă metodă de tip *distant reader*, complementară

⁶ Revendicat din goetheanul *Weltliteratur*, termenul pare să fi fost împrumutat de Moretti mai degrabă din mai noile teorii economice ale școlii „world-system” în cadrul căreia Immanuel Wallerstein dezvoltă teoria sa privind sistemul economic mondial capitalist.

metodei morettiene (Conkan, 2022, p. 122-123). În volumul *Comparatismul clujean. Instantaneu în mișcare* (Ursa, 2022) Conkan propune o analiză solidă a bazelor teoretice ale geografiei literare, lansând ideea unei *teorii geocritice unificate* care, mizând pe potențialul oferit de instrumentele dezvoltate în domeniul *digital humanities*, să îmbine „abordarea geocentrată a lui Westphal cu geovizualizările digitale de tip morettian” (Conkan, 2022, p. 124). Reluată un an mai târziu într-un nou articol consacrat metodei geocritice, teoria unificată propusă de Marius Conkan (definită ca posibilă sinteză a metodelor geocritice impuse de Bertrand Westphal, Franco Moretti și Robert Tally Jr.), identifică 3 posibile niveluri de interpretare a relațiilor dintre geospațiu și textul literar: „1. Literatura generată de dinamica spațiului social (acest prim nivel presupune radiografierea contextelor ideologice și identificarea poeticilor, genurilor și formelor literare produse de tensiunea dintre reprezentările hegemonice ale spațiului social, impuse la nivel economic, social, politic și instituțional, și spațiile reprezentationale, trăite și cartografiate de scriitoare și scriitori); 2. cartografierea literară ale spațiului social (acest al doilea nivel implică analiza calitativă și cantitativă a spațio-temporalităților stratigrafice, care sunt configurate textual, prin raportarea la contextele materialist-ideologice care le-au generat); și 3. propagarea/diseminarea literaturii în cadrul spațiului social (acest al treilea nivel presupune analiza dinamicii de piață editorială, precum și a politicilor de (de)legitimare și instituționalizare a literaturii). O asemenea metodă geocritică unificată asumă, așadar, materialismul socio-spațial ca principiu de fond, în lumina acestor teorii postmoderne care au reușit să spațializeze filosofia marxistă și să rearticuleze disciplinar studiile culturale geografice. Refuzând practicile care suprasaturează speculativ hermeneutica literară, geocritica astfel definită are șansa să devină cel mai important domeniu de analiză al World Literature” (Conkan, 2023, p. 23). Noul concept al literaturii mondiale a impus o extindere necondiționată a corpusului de autori și de texte, menită să constituie astăzi un soi de „microcosmos plurilingv și transnațional” (Moura, 2023), răspunzând însă în același timp principiului esențial al globalizării.

În acest context, conceptul actual al unei istorii literare mondiale, policentrice, totalizante, mizează pe suspendarea oricăror axiologii și ierarhii de valori. O istorie centrată pe texte și nu pe canonizarea lor. Ceea ce ne determină să revenim, în chip de concluzie, la studiul călinescian privind *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică*, în a cărui încheiere citim: „Nu trebuie să pară un paradox că în istoria literară sunt mai puțin importanți scriitorii în sine, cât sistemul epic ce se poate ridica pe temeiul lor” (Călinescu, 1974, p. 187). Un sistem epic abordat astăzi, după cele mai noi rețete, din perspectiva și cu instrumentele furnizate de domeniul *digital humanities*. Focusată pe un întreg corpus, noua grilă de lectură utilizează o serie de algoritmi care induc o deconstrucție a textelor, pentru a le reconstrui, mai apoi, sub formă grafică. O astfel de abordare răspunde „imperativului digital” (Wieviorka, 2013) al momentului și implică cel puțin două avantaje majore în fața tradiționalului *close reading*. Vorbim despre posibilitatea software-urilor de a procesa cantități impresionante de date, dublată de forța plastică, reprezentativă,

a rezultatelor furnizate sub forma unor grafice și statistici textuale. În orice caz, fără a anula rolul esențial al lecturii detaliate, receptarea literaturii implică acum o dublare a acestei practici printr-o lectură reinnoită, de tip digital, capabilă să evidențieze o serie de „markeri” esențiali pentru captarea unor teme și pentru conturarea unor elemente transdiscursive care, insesizabile la o lectură de aproape, riscă să rămână sedimentate în text.

Referințe bibliografice:

1. ALEXANDER, Neal. Senses of Place. În: TALLY JR., Robert (ed.). *The Routledge Handbook of Literature and Space*. New York & London: Routledge, 2017, 375 p.
2. BRAUDEL, Fernand. *Les Ambitions de l'Histoire*. Paris: De Fallois, coll. „Le Livre de Poche références”, 1997, 529 p.
3. CĂLINESCU, George. Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică, 1947. În: CĂLINESCU, George. *Principii de estetică*. Ed. îngrijită și prefațată de Al. Piru, Craiova: Editura Scrisul Românesc, 1974, 246 p.
4. CĂLINESCU, George. *Principii de estetică*. Ed. îngrijită și prefațată de Al. Piru, Craiova: Editura Scrisul Românesc, 1974, 246 p.
5. CONKAN, Marius, MODOC, Emanuel. Literature Helps Worlding the World – A Conversation with Bertrand Westphal. În: *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, vol. 6, nr. 1/2020, p. 17 [online]. Disponibil: <https://www.metacriticjournal.com/article/149/literature-helps-worlding-the-world-a-conversation-with-bertrand-westphal> [citat: 22.05.2024].
6. CONKAN, Marius. Geocritica și teoriile socio-spațiale. În: *Transilvania*, nr. 4 (2023), p. 23.
7. CONKAN, Marius. Teorii și practici socio-spațiale. Un manifest geocritic. În: URSA, Mihaela (ed.). *Comparatismul clujean. Instantaneu în mișcare*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință: 2022, 230 p.
8. CORBIN, Alain. *L'Occident et le Désir de rivage*. Paris: Aubier, 1988, 411 p.
9. EISSA, Osorio, J.I. Bertrand Westphal: „Nous lisons un livre, mais le livre lit le monde. Alors lire des livres, c'est aussi lire le monde”. Fédérer Langues, Altérités, Marginalités, Médias, Éthique. În: *FLAMME*, nr. 1/2023 [online]. Disponibil: <https://www.unilim.fr/flamme/875> [citat: 22.03.2024].
10. FOUCAULT, Michel. *Nietzsche. Genealogy, History*. În: RABINOW, P. (ed.). *The Foucault Reader*. Harmondsworth, UK, Peregrine Books, 1986, 399 p.
11. GRASSIN, Jean-Marie. Pour une science des espaces littéraires. În: WESTPHAL, Bertrand. (dir.). *La Géocritique. Mode d'emploi*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2000, 311 p.
12. LOUKAKI, Argyro. *The Geographical Unconscious*. Ashgate Publishing, 2014, 432 p.
13. MOURA, Jean-Marc. *La totalité littéraire. Théories et enjeux de la littérature mondiale*. Paris: PUF, 2023, 288 p.
14. NUSSBAUM, Martha C. *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities*. Princeton: Princeton University Press, 2010, 200 p.
15. RABINOW, P. (ed.). *The Foucault Reader*. Harmondsworth, UK, Peregrine Books, 1986, 399 p.

16. RICHARD, Jean-Pierre. *Pages Paysages*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, 256 p.
17. TALLY JR, Robert. *Literary cartographies: spatiality, representation, and narrative*. Palgrave Macmillan, 2014, 247 p.
18. TALLY JR, Robert. *Spatiality*. New York & London: Routledge, 2013.
19. TALLY JR., Robert (ed.). *The Routledge Handbook of Literature and Space*. New York & London: Routledge, 2017, 375 p.
20. TERIAN, Andrei. *G. Călinescu. A cincea esență*. București: Cartea Românească, 2009, 768 p.
21. THACKER, Andrew. Critical Literary Geography. În: TALLY JR., Robert (ed.). *The Routledge Handbook of Literature and Space*. Routledge, 2017, 375 p.
22. URSA, Mihaela (ed.). *Comparatismul clujean. Instantaneu în mișcare*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință: 2022, 230 p.
23. WESTPHAL, Bertrand. (dir.). *La Géocritique. Mode d'emploi*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2000, 311 p.
24. WESTPHAL, Bertrand. Geocriticism. Real and Fictional spaces. Foreword. În: TALLY JR., Robert (ed.). *Geocritical Explorations: Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*, Palgrave, Macmillan, 2011, 231 p.
25. WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Éditions de Minuit, coll. „Paradoxe”, 2007, 304 p.
26. WIEVIORKA, Michel. *L'impératif numérique*. CBRS Editions, 2013, 64 p.
27. YI FU, Tuan. *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, 248 p.

SCRISUL ȘI SCRITORUL. VARIANTA LUI SERAFIM SAKA

Cristina ANTONI

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0940-6982>
Școala Doctorală Filologie, Universitatea de Stat
„Alecu Russo” din Bălți

Rezumat. *Scriitorul Serafim Saka (1935-2011), în activitatea sa de publicist, traducător, autor de piese și scenarii, promotor al proiectelor culturale, a lăsat în spațiul literar basarabean reflecții, atitudini, comentarii despre procesul literar și statutul scriitorului. Polemist în texte publicistice, inițiator de discuții în cărțile sale de interviuri („Aici și acum”, „Pentru tine bat...”), Serafim Saka și în ultima sa carte, romanul-fapt „Pe mine mie redă-mă”, cu aceeași volubilitate prezintă „o istorie romanțată a literaturii” (Mircea V. Ciobanu) cu multe deschideri de paranteze și cortine a ceea ce s-a scris, s-a vorbit, s-a criticat în anii de literatură proletcultistă. Din toate câte a scris cu intenție sau a vorbit cu inspirație, autorul Serafim Saka ar fi putut încheia un volum dedicat actului scrisului, calității scriitorului/criticului/cititorului, artei și artisticului. Demersul nostru abordează critic aceste idei, convingeri și realități ale actului creator și critic – adevărate borne ale scrisului lui Serafim Saka.*

Cuvinte-cheie: *Serafim Saka, literatura română din Basarabia, procesul literar, scriitorul/criticul.*

The writing and the writer. Serafim Saka’s variant

Abstract. *The writer Serafim Saka (1935–2011), in his activity as a publicist, translator, author of plays and scenarios, supporter of cultural projects, has left in the basarabian literary space reflections, viewpoints, commentaries about the literary process and the writer’s status. Debater in publicist texts, initiator of discussions in his interview books ("Here and now", "For you I beat..."), Serafim Saka has presented in his last book, the novel-fact "Give me back to myself", with the same volubility "a romanced history of literature" (Mircea V. Ciobanu) with many openings about what has been written, talked, critiqued in the proletcultist years of literature. From everything that he has intentionally written or inspirationally talked about, the author Serafim Saka could have put together a volume dedicated to the act of writing, to the condition of the writer/critic/reader, to the art and the artistic. Our initiative approaches critically these ideas, believes and realities of the creator and critic act- true marks of Serafim Saka’s writing.*

Keywords: *Serafim Saka, the Romanian literature from Basarabia, the literary process, the writer/the critic.*

Serafim Saka (1935–2011) în activitatea sa de scriitor și publicist interogând(u-se) a formulat un șir de posibile răspunsuri la întrebările în

jurul cărora i-au orbitat viața și creația. Alături de temele civice și istorice dezbătute în textele de publicistică – identitatea națională, destinul tragic al poporului, speranța de a reîntregi malurile Prutului într-o singură țară –, precum și ideile din opera ficțională – ratarea/învingerea eroului în plan social ar fi salvarea identității, a personalității acestuia –, scriitorul, ca orice om al literelor, s-a preocupat și de aspectele *interne* ale activității literare și artistice. În contextul politic și istoric dominat de colosalul aparat ideologic și birocratic, rezistența oamenilor de artă era fragilă și sporadică. În acest sens, inițiativele lui Serafim Saka de a (se) întreba, a înțelege și a critica, derutând opinia publică, erau de-a dreptul neverosimile și riscante. În demersul nostru critic vom face trimitere la textele literare și publicistice ale scriitorului, care iau în discuție fenomenul artistic, al creației și al statutului scriitorului.

Înainte de a fi autor de cărți de ficțiune (volumul de debut de proză scurtă a apărut abia în 1968, după numeroase discuții între redactori, cenzeni și colegi, dar și multe concesii din partea autorului), Serafim Saka a activat ca jurnalist în redacțiile diverselor publicații periodice de la Chișinău, semnând cronici teatrale, articole-portret, interviuri, articole de polemică etc. Criticul literar Ion Ciocanu observă că scriitorii publiciști (Serafim Saka, Ion Vatamanu, Dumitru Matcovschi și alții) abordau subiectele „mai curând artistic decât propriu-zis publicistic, dându-ne o publicistică *scriitoricească*: incitantă, instructivă și – repetăm – plăcută la citit” (Ciocanu, 1999, p. 44). Încă din acea perioadă (anii '60–'70 ai secolului trecut), scriitorul formula în articolele sale atitudini și opinii despre statutul și arta scriitorului/artistului, despre literatura care se scria atunci și colegii de breaslă. Un exemplu concludent ar fi cartea care l-a consacrat pe Serafim Saka în domeniul publicisticii literare a acelor timpuri, devenită de referință în arta dialogului, *Aici și acum. 33 confesiuni sau profesiuni de credință* (editura Lumina, 1976). Volumul adună discuțiile pe care le-a inițiat scriitorul de-a lungul mai multor ani cu poeți, romancieri, critici literari, medici, arhitecți, ingineri și alții, multe dintre aceste discuții fiind publicate inițial în periodice. Un maestru recunoscut al maieuticii (Mircea V. Ciobanu) în spațiul literaturii din Basarabia, Serafim Saka și-a creat un stil nu doar de a nara, ci și de a discuta, constând în specificitatea întrebărilor „pe care și le-a pus sieși, le-a adresat și altora” (Cimpoi, 1985, p. 5). Abilitățile de conlocutor ale lui Serafim Saka au fost remarcate și comentate în mod apreciativ de mai mulți critici literari chiar de la apariția volumului de dialoguri *Aici și acum*. Și tematica literară și artistică nu a fost neglijată de specialiști. Bunăoară, Dumitru Apetri a semnat mai multe articole ce analizează textele lui Serafim Saka din această perspectivă, care atrage atenția asupra și salută „măiestria de a întreține convorbirile la un nivel sporit de efervescență intelectuală” (Apetri, 2010, p. 32), prin alegerea tematicilor, redactarea corectă a întrebărilor din punct de vedere teoretico-analitic, curajul interviewerului de a pronunța adevărul și alte calități. Studiul comentatorului se bazează pe problematicile dialogurilor, punând în lumină opiniile interlocutorilor lui Serafim Saka, fără a nuanța poziția acestuia în ceea ce privește problemele discutate. În continuare vom încerca să deslușim vocea și, totodată, părerea acestuia în duetele ingenios orchestrate de cel care știe să dea replică, să comenteze inspirat, dar și să se retragă la un moment

dat cu câțiva pași în spate pentru a-i oferi celui alt cuvântul, posibilitate de a emite ideea, locul pe scenă.

Se știe că în cadrul unui interviu, specie a genului publicistic, cel care pune întrebări are ca scop: a). de a descoperi personalitatea celui intervievat, b). de a elucida latura tematică a dialogului, dar și c). de a *se* dezvălui cititorului. Dialogurile consemnate de scriitorul Serafim Saka le-am putea încadra în seria *interviurilor culturale*, definite drept un „produs jurnalistic cu elemente culturale, care capătă forma întrebare/răspuns dintre jurnalist și un om de cultură, sau al unui actant veritabil din domeniul culturii” (Tugarev, 2015, p. 25). Discutând multiple ipostaze ale activității artistice (literare, teatrale, muzicale etc.), Serafim Saka, cu ajutorul diverselor tipuri de întrebări (întrebări de clarificare și precizare, întrebări incomode, întrebări surpriză etc.), transmite cititorilor și celui cu care dialoghează punctele sale de vedere, credințele, ideile, aprecierile și judecățile sale cu privire la subiectele abordate.

În dialogurile cu colegii săi literați, observațiile, comentariile lui Serafim Saka coagulează opinia acestuia despre valoarea socială a scriitorului, spre exemplu. Discutând (în 1972) cu Dumitru Matcovschi, Serafim Saka expune un crez al său despre rolul scriitorului de formator, diriguitor al membrilor societății, dar și importanța abordărilor sociale, morale, civice în textele literare: „Despre atâtea fenomene de ordin social, politic, filosofic, religios, fenomene psihologice și ideologice, pe care, dacă ținem să fim – și eu știu că tu ții să fi un scriitor serios (noi nu avem încă abilitatea și seriozitatea scrisului nesperios!) – trebuie să le atacăm, să le discutăm, să le admitem sau să le respingem în tot ce scriem. Suntem, ținem să fim trup din trupul societății, suflet și gând din aspirațiile ei spre mai bine, mai luminos, mai uman și mai demn, și atunci trebuie să ne doară mai tare și mai mult pentru câte se întâmplă în jurul nostru” (Saka, 1976, p. 113-114). Ulterior, la un an distanță, în cadrul dialogului cu Ion Druță, intervievatorul completează imaginea autorului de literatură cu o caracteristică a scrisului său – descoperirea și sondarea propriei persoane: „(...) permanenta întrebare, pe care și-o pune sau ar trebui să și-o pună creatorul de literatură: ce avem de spus lumii, da, dar și nouă despre noi?”, scriitorul fiind o „mare instituție omenească” (Saka, 1976, p. 129-130). Totodată, vorbind cu Vladimir Beșleagă, Serafim Saka ajunge la concluzia că opera de ficțiune în multe cazuri suferă de anacronism („Timpul curge mult mai repede decât se scrie o carte, fie și mediocră”) și ar trebui să prevestească, să pregătească oamenii pentru dificultățile ce ar surveni în viața personală sau colectivă: „Nu te-ai întreat niciodată”, se adresează autorului *Zborului frânt*, „de ce nu reușim să anticipăm nicio problemă din atâtea care vin când le vine sorocul și ne îmbie ele pe noi?” (Saka, 1976, p. 73). Un eventual răspuns ar fi constatarea amară a lui Serafim Saka despre calitatea scrisului: „Mai degrabă aș zice că începem să gândim târziu. De scris, scriem imediat după botez” (Saka, 1976, p. 69).

O altă perspectivă asupra activității scriitoricești de care este preocupat autorul interviurilor este reușita, recunoașterea valorii produsului literar de către public, o grea încercare pentru scriitori, „un blestem al creației”, dar și „motor misterios cu mulți pegași-putere”. Serafim Saka se gândește la câteva posibilități de a aborda

primul eșec: „Prima încercare nereușită trezește în noi diferite reacții; la unii dispreț și aceștia nu sunt decât niște vulpi în vie, la alții – abilitate, ca să nu folosesc alt cuvânt, și aceștia sunt cei care întrevăd viitorul cașcaval, încă sus, dar posibil... Și numai la adevărații scriitori, reacția este estetică. Scriu în continuare!” (Saka, 1976, p. 15). Această din urmă atitudine (expusă în discuția cu Ion C. Ciobanu, în anul 1969) ar putea să fi fost formată de propria experiență de neacceptare, criticare, blamare chiar a operelor sale (și literare, și publicistice, și cinematografice), văzându-se, probabil, făcând parte din ultima categorie de scriitori. Aceștia, în opinia sa, reușesc să depășească impasul doar creând în continuare, „unica șansă de «salvare» pentru un scriitor rămâne marea capacitate de a ști să nu ție cu amândouă mâinile azi la ceea ce a scris ieri” (Saka, 1976, p. 21).

Pe lângă valoarea *teoretică* pe care le au, aceste idei dezvăluie atitudinea curajoasă, deseori teribilistă, a lui Serafim Saka față de cei cu care construiește un dialog. Discutând cu Emilian Bucov, figură notorie în literatura acelor timpuri, spre exemplu, Serafim Saka are curajul să întrebe direct de ce scriitorul a reluat problematica romanului de succes al său *Cresc etajele*, tipărind aproape o copie a operei, ca și cum semnatarul interviului ar confunda noul roman (*Magistrala*) cu o altă ediție a operei mai vechi. Abordarea tranșantă este explicată în discuție de o constatare generală a lui Serafim Saka despre textele literare din acea vreme („când s-a zeificat maculatura” (Saka, 1976, p. 12)) scoase pe bandă rulantă, după tipare prestabilite și unanim acceptate de cenzori și ideologi: „Să ne întoarcem însă la literatură și să vedem – lucru mult mai greu – dacă nu ne paște aceeași uniformizare și șablonare, dacă nu se încorsetează – cum spunea un critic de la noi – diverse sentimente, stări și temperamente în aceleași forme și tipare, adică...” (Saka, 1976, p. 92).

Aceste câteva spicuri din dialogurile lui Serafim Saka cu reprezentanții culturii basarabene din perioada sovietică demonstrează că autorul acestora, prin comentarii, întrebări și poziții tranșante avea concepția sa despre procesul literar din timpurile respective și nu-i era frică să le expună, punându-i deseori în dificultate pe conlocutorii săi. În ambele volume de dialoguri și articole de atitudine – *Aici și acum* (1976) și *Pentru tine bat...* (1988) – au fost inserate discuții cu trei critici literari: Vasile Coroban, Mihai Cimpoi și Ion Ciocanu. În fiecare caz, Serafim Saka a oferit o viziune proprie a mediului criticii literare din acea perioadă. De fiecare dată aceste accepții adunau mai multe trăsături negative decât calități: incapacitatea de a percepe bogăția de sensuri ale operelor literare (Saka, 1976, p. 55), lipsa reacțiilor adecvate pentru a îndrepta și dirija un act creativ (Serafim Saka se referă la traduceri) (Saka, 1976, p. 158), felul de a fi „superlativ angajată”, care derutează cititorul simplu (Saka, 1988, p. 419). Și la acest capitol, scriitorul-intervievator vine cu o apreciere personală a ceea ce fac și a felului de a fi al criticilor literari, adresându-le întrebări incomode. „Spune-mi, atunci, ce te face să elogiezi uneori pe cei care scriu pentru simplul motiv că au uitat sau n-au știut niciodată să fie altceva? (...) Și cum te simți când se întâmplă să-ți dai *azi* seama, că ai «înșirat» *ieri* adevăruri în care nu credeai?” (Saka, 1976, p. 56), interogații dificile aduse lui Mihai Cimpoi, criticând lipsa de consecvență și exces de sensibilitate profesională. Lui Vasile Coroban, în cadrul dialogului desfășurat în anul 1972, Serafim Saka

reuşeşte să-i obiecteze predispunerea pentru excesul de putere şi influenţă la care apelează deseori în lumea orgolioasă a literaţilor – „Am observat că faţă de anumiţi autori vă place să vă puneţi în postura de *istoric literar*, în timp ce faţă de alţii ţineţi să rămâneţi acelaşi înflăcărat, combativ, angajat, caustic şi uneori deloc dezinteresat critic la zi” (Saka, 1976, p. 155). Pe Ion Ciocanu, în schimb, îl încurajează prin enumerarea detaliată a calităţilor de critic: „Te-am preferat din diverse motive. În primul rând, pentru că într-o perioadă în care se cânta mai mult în cor, tu ai avut curajul să o ei de multe ori şi *solo* şi asta te făcea să fii mai viu ca alţii, mai deschis spre un proces literar imediat, mai tu” (Saka, 1988, p. 414) sau pentru corectitudinea şi sinceritatea criticului „(...) şi m-am gândit că tu, Ion Ciocanu, ai fi parcă mai potrivit pentru un dialog în care să încercăm să spunem şi noi câte ceva adevăr” (Saka, 1988, p. 412).

Articolele lui Serafim Saka ce iau în discuţie procesul literar din acea perioadă au avut efectul de explozii în mediul „lâncezit”, de „huzur” literar. Una dintre vestitele luări de atitudine a scriitorului – articolul *Mecenaşi şi imitatori* (redactat în 1986, după congresul al VII-lea al Uniunii Scriitorilor şi publicat în revista de la Moscova *Литературная газета*) a produs un seism puternic, cu urmări grave şi pentru autor. Scrierea şi publicarea articolului a fost un act de curaj nemaivăzut în mediul literar, declanşând reacţii în lanţ de „cea mai înaltă temperatură”, dar şi de cea mai joasă calitate. Autorul articolului deplângea situaţia catastrofală a literaturii, populată de „nişte conjuncturişti sadea, mălăieţi la pană şi mlădioşi la coloana vertebrală” (Saka, 1988, p. 429). Uniformitatea, tipizarea, şablonul sunt modelele şi de construcţie, şi de subiecte, care „compuneau la noi, observă îndurerat Serafim Saka, într-un fel de literatură care să cânte cu un singur deget pe o singură clapă, fără a se cunoaşte bine notele literare” (Saka, 1988, p. 428). Se pare că toate părerile pe care le-a introdus cu penseta, în doze farmaceutice, în dialogurile/interviurile publicate în anii '70-'80 s-au adunat şi revărsat în avalanşe, provocând răspunsuri acide. Contextul şi textele-replică au fost minuţios reluate de Serafim Saka pe paginile romanului-fapt *Pe mine mie redă-mă* (în partea a II-a *Spadă şi floretă*, capitolele „Denunţuri în transparenţă (I, II, III)”), o procedură terapeutică şi declanşatoare de noi riposte. Autorul, în articolul-eveniment, dă în vileag în văzul *lumii* „mediocritatea literară”, îndârjirea criticii literare, procesul literar naţional ajungând „cu anii un simplu supliment la tot restul intereselor” (Saka, 1988, p. 431).

În operele de ficţiune semnate de Serafim Saka se strecoară imagini, sub formă de replici ale personajelor, comentarii ale naratorului etc., care prezintă fericita/ingrata soartă a creatorului, artistului. Să luăm, de pildă, romanul *Vămile*, ce analizează situaţia dificilă în care a nimerit arhitectul Delaoancea. Personajul, gândind un proiect arhitectural de anvergură şi de cotitură pentru toată lumea arhitecturală din provincia de la periferia imperiului, este în luptă deschisă cu colegii, superiorii, lovitura de graţie fiind adusă de cei mai apropiaţi oameni: soţia şi cel mai bun prieten. Romanul este o *suită de variaţiuni* pe tema libertăţii actului creator, condiţiei artistului într-o societate bazată pe o economie planificată, demagogie, uniformitate în actul artistic, arta aservită etc. Chiar dacă protagonistul aparţine unei alte tagme decât cea scriitoricească, viziunile lui Delaoancea, precum şi notele,

nuanțările, comentariile, clarificările naratorului vizând creația și atmosfera în acest domeniu ar putea fi transmutate în lumea literară. „Rațiunea cosmică sau cum ne-am obișnuit să-i zicem, destinul, voia să-l scoată din circuitul viu al vieții în chiar clipa în care era pe punctul să demonstreze că *nu instituția, dar arhitectul este forța care dă, în ultimă instanță, viață unei arhitecturi generatoare de dispoziție și bucurie (subl. n.)*” (Saka, 2004, p. 154). Cu ușurință am putea să substituim cuvintele ce țin de arta arhitecturii artei literaturii, fără a deforma semnificația și mesajul. Creația, opera se plăsmuiește în mintea artistului, fără a apela la normative, planificări etc. Precum un poem, roman, piesă dramatică, o clădire, o construcție este rodul frământării artistice, exaltării și disperării creatorului. Delaoancea vrea să aibă libertatea de a decide, de a materializa ideea sa de comuniune a spațiului urban în lumea naturii, refuzând să servească ideea de „*numitor comun arhitectural*, altfel zis, infinitul de case care seamănă cu mărgelile pe un șirag: mai mici, mai mari, dar numai de un singur fel” (Saka, 2004, p. 168). Este exact mesajul transmis de Serafim Saka publicistul în articolele și interviurile sale despre tipizarea operelor literare. Actul artistic contemporan – fie literar, fie arhitectural – realizat fără dăruire, talent și aspirație, seamănă, în concepția personajului Delaoancea cu „incubare artificială”: „Nu se poate, înțelege că este imoral să stai cu un ochi pe *proiectul care ți-a fost jertfă* și cu altul *pe cel care urmează să-ți cadă pradă (subl. n.)*. Până și o biată cloșcă, dacă nu-i de incubator, are grijă de pui până cresc. Iar noi, așa cum ne manifestăm acum, suntem un *enorm incubator arhitectural* care, știm amândoi la fel de bine, ce clocește” (Saka, 2004, p. 174). Renunțarea la esența actului creator ar constitui comiterea unei crime morale. Ideea coagulării naturii creative cu cea morală este fundamentală pentru personajul romanului. Abandonarea forțată de împrejurări dureroase și dramatice îi prilejuiește arhitectului stări limite, de hotăr între cedare și luptă, între furie și deznădejde.

„Opera de vârf”, după cum o numea criticul și editorul Eugen Lungu, romanul-fapt *Pe mine mie redă-mă* încheagă în compoziția sa nu doar materia adunată pe parcursul vieții de memorie, ci și constatările, legitățile care domină resorturile misterioase ale procesului creației. Departate de a fi în totalitate un text de revanșă literară, romanul-fapt în osatura sa tematică este și un text despre condiția naratorului, conștientizarea puterii și fragilității cuvântului scris, urmărirea propriei persoane care se descrie scriind, în diverse puncte ale sinusoidei artistice în vremurile vitrege spiritului creator, *alias* inovator. Acestor aspecte am putea să le corelăm ideea de a scrie (a se citi, a gândi) altfel, diferit de ceea ce se promova în perioada postbelică în literatura proletcultistă, idee ce reapare pe paginile romanului-fapt cu o frecvență de laitmotiv: „scrisul meu, vrut cu orice preț altfel, devenea în mod automat ținta dezastruoaselor dumneaei [Ala Grecul, redactor la ziarul *Tinerimea Moldovei – n. n.*] atacuri. Tovarășa Ala Grecul mă îndemna (...) să scriu *simplu, cât mai simplu și pe înțelesul norodului moldovenesc (subl. n.)*” (Saka, 2013, p. 130). Odată cu contopirea ființei naratorului cu felul său de a scrie, de a formula, apare constatarea că scrisul îi este dat pentru a fi sincer cu sine însuși și cu cei din jur: „Doream, cum să nu doresc să fiu publicat, dar nu puteam scrie altceva decât ceea ce vedeam zi de zi și la tot pasul, realități pe care le notam într-un jurnal de bord (...)” (Saka, 2013, p. 140), scrierile sale deveneau „o literatură contraindicată timpului”. Pentru

că timpul a schimbat oamenii, scriitorii, care au devenit slugarnici, interesați, zeloși ideologiei și nu adevărului scris sau rostit. Puțini, după părerea naratorului-personaj, au rămas fideli cuvântului artistic, dușmăniți și privați de drepturi: „(...) scriitorii mai puțin executivi pe care îi mai avea sărmana literatură realist-socialistă moldovenească: Druță, Vasilache, Matcovschi, Esinencu, Vatamanu, Lari... Dar și pe Saka!” (Saka, 2013, p. 189). „Atmosfera infecto-literară de la Chișinău” îi avea ca protagoniști nu doar pe scriitorii abandonați de darul de a scrie, dar și pe „criticii-pândari puși pe *prins*, dar și cu colegi radiind de fericirea nefericirii confratelui”, toate aceste creau condiții dificile, extrem de dificile de a publica „un text în care viața să respire cât de cât liber” (Saka, 2013, p. 214). Personajul-narator oscilează, în aceste condiții, între stări de repulsie față de cei ce trădează cauza creatorului, coborând la platitudinea informă a scrisului fără dăruire și de jale, milă față de „sărmana literatură realist-sovietică moldovenească”, jertfită unor scopuri atât de meschine, vremelnice.

Pentru a formula o concluzie la cele expuse mai sus, am putea remarca faptul că scriitorul, publicistul Serafim Saka a trăit cu durere și deplină conștiință condiția sa de autor. Nepermițându-și nicio abatere, oricât de mică, de la concepțiile și valorile sale de scriitor al cetății, Serafim Saka a reamintit cu orice ocazie, fie în texte literare, fie în cele publicistice, datoria și permanenta nevoie a celui care creează în societate. Rolul civic al literaturii desprins din textele lui Serafim Saka, ca și cel al altor arte, pare uneori aureolat de patetism și exces de sentimente. Acest fapt este cauzat de condițiile istorice și sociale ce erau inventate pentru a distruge, anihila, șterge din memoria colectivă valorile morale, care susțin nu doar o viață onestă a unui individ, dar și creația, parcursul artistic al unui autor.

Referințe bibliografice:

1. APETRI, Dumitru. Maestru al dialogului (probleme literare în publicistică). În: *Viața Basarabiei*. 2005, nr. 3-4, p. 13-14.
2. APETRI, Dumitru. Probleme literare și de artă în dialogurile lui Serafim Saka. În: *Philologia*. 2010, ianuarie-aprilie, p. 32-35.
3. CIMPOI, Mihai. A intra în dialog. În: *Literatura și arta*. 1985, 21 martie, p. 5.
4. CIOCANU, Ion. Particularitățile publicisticii matcovschiene. În: *Basarabia*. 1999, nr. 7-12, p. 43-49.
5. SAKA, Serafim. *Aici și acum. 33 confesiuni sau profesiuni de credință*. Chișinău: Editura Lumina, 1976, 283 p.
6. SAKA, Serafim. *Pe mine mie redă-mă. Roman-fapt*. Chișinău: Editura Arc, 2013, 546 p.
7. SAKA, Serafim. *Pentru tine bat... Carte de convorbiri, articole, însemnări*, Chișinău: Literatura artistică, 1988, 275 p.
8. SAKA, Serafim. Vămile. În: *Literatura din Basarabia. Roman*. Vol. 4. Chișinău: Știința, Arc, 2004, p. 131-321.
9. TUGAREV, Laura. Arta interviului cultural: specific, conținut și tehnici de realizare. În: *Studia Universitatis Moldaviae*. 2015, nr. 3 (83), p. 24-28.

MIRCEA CĂRTĂRESCU – FIGURI ANDROGINE

Dana Nicoleta POPESCU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8554-037X>

Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”,

Academia Română, Filiala Timișoara

Rezumat. *Demersul de față urmărește motivul clasic al androginului și semnificațiile sale, deseori contradictorii, așa cum apar în proza lui Mircea Cărtărescu (romanul „Travesti” și nuvela „Gemenii”). În perioada Antichității grecești și latine miturile și riturile bisexualității aveau ca țintă unitatea primordială, văzută ca semn al perfecțiunii; acest ideal a luat chipul androginului în cosmogoniile târzii. Transfigurările moderne ale mitului androginului alterează sensurile inițial pozitive în favoarea ambiguității. Jocul cu animus-anima nu mai trimite la încercări de întoarcere la starea de grație din illo tempore, ci indică desacralizarea. Totuși, Lulu, bufonul grotesc din „Travesti” conduce naratorul spre dezvăluirea adevărului și vindecarea traumei.*

Cuvinte-cheie: *mit, ambiguitate, metamorfoză, alteritate, desacralizare, fantastic.*

Mircea Cărtărescu – Androgynous Figures

Abstract. *The present approach aims to present the classical androgyne motif and its often-contradictory significances as shown in Mircea Cărtărescu’s prose (the novel "Travesty" and the short story "The Twins"). In the era of Greek and Roman antiquity the bisexual myths and rites were setting primordial unity, seen as perfection, as a goal; this ideal became the androgyne in late cosmogonies. Modern transfigurations of the androgyne myth alter its initial positive meanings, favoring ambiguity. Playing with animus-anima does not equal attempting to return to the state of grace in illo tempore any longer, but indicates desacralization. Nevertheless, Lulu, the grotesque clown in "Travesty", leads the narrator to the truth and to healing from trauma.*

Keywords: *myth, ambiguity, metamorphosis, alterity, desacralization, fantasy.*

„Sunt vise ce parcă le-am trăit cândva, precum sunt și lucruri viețuite despre cari ne întrebăm dacă n-au fost vis.” (Caragiale, 1967, p. 73).

Prozele lui Mateiu I. Caragiale sunt, prin excelență, povestiri nocturne, țesute din substanța visului sau a coșmarului, populate cu ființe stranii, precum sir Aubrey de Vere din *Remember*, căruia i se potrivește de minune masca androginului și glisează între *animus-anima* în fața ochilor uimiți ai Povestitorului – posibile încercări de întoarcere la starea de grație din *illo tempore*.

În schimb, prozele lui Mircea Cărtărescu se deschid în diurnul colorat de elemente autobiografice, sugerând debutul unui Bildungsroman realist, astfel că ivirea androginului și întoarcerea spre fantastic sunt cu atât mai șocante.

Exegeza a consemnat dublul registru al scrierilor cărtăresciene: „Nuvelele din *Nostalgia*, ca și scurtul roman intitulat *Travesti* au câteva caracteristici comune: un fantastic hiperrealist, crescând în *boule-de-neige* pe parcursul narațiunii, oniricul, viziunile cosmice, obsesiile sexuale și o simbolistică sofisticată.” (Manolescu, 2019, p. 1324); „sufful din *Nostalgia* și *Travesti*, plăcerea alunecării din realismul cel mai concret-biografic în fantasticul cel mai halucinant” (Lefter, 2010, p. 240). Alăturând nuvelele din *Nostalgia* (volum ce include *Gemenii*) și romanul *Travesti*, tema comună, a androginului, nu apare însă numită explicit.

În studiul său dedicat miturilor și riturilor bisexualității în Antichitatea clasică, Marie Delcourt arată că unitatea primordială ca semn al perfecțiunii a luat chipul androginului în cosmogoniile târzii. „Visul de unitate primordială, de regenerare și de reîntoarcere la unitate se exprimă prin imaginea ființei bisexuate care se divide, a oului care se sparge dând naștere lumii, (...) a rugului ce mistuie pasărea Phoenix – simboluri ce vor domina întreg misticismul de la sfârșitul Antichității” (Delcourt, 1996, p. 113). Androginul ca simbol al perfecțiunii în mitologie sau religie este menționat și de Gustav René Hocke, fiind o imagine originară cosmică. Angelologia îi caracteriza pe îngeri ca ființe androgine, Dumnezeu era hermafrodit în Hermes Trismegistos, *manualul ezotericilor*, iar vechiul cap roman al lui Ianus era înfățișat cu un chip masculin-feminin. (cf. Hocke, 1973, p. 337-338)

În *Mefistofel și androginul*, Mircea Eliade arată că diviziunea Substanțelor, de la Dumnezeu la om, este gândită de mistici sub forma unui proces reversibil, prin reintegrarea finală: „Diviziunea Substanțelor a început în Dumnezeu și s-a continuat progresiv până în ființa umană, separată pe această cale în două – bărbatul și femeia. De aceea, unificarea Substanțelor trebuie să înceapă în om și să se înfăptuiască din nou pe toate planurile ființei, inclusiv în Dumnezeu. În Dumnezeu nu mai există diviziune, căci Dumnezeu este Tot și Unu.” (Eliade, 1995, p. 96). Androginia, transcendere a umanului și a legilor sale, este desemnată prin *coincidentia oppositorum* sau misterul totalității, care poate fi descoperit în „cosmogoniile care explică Creația prin fragmentarea unei Unități primordiale, în ritualurile orgiastice urmărind inversarea comportamentelor umane și confuzia valorilor, în tehnicile mistice de unire a contrariilor, în miturile androginului și riturile de androginizare...” (Eliade, 1995, p. 75).

În cadrul spiritualității manieriste – manierismul etern al *lumii ca labirint*, după cum a descris-o Gustav René Hocke –, are loc degradarea mitului androginului, înlocuit de hermafrodiți, *coeurs doubles*, vampe intelectuale (Hocke, 1973, p. 339). În mod logic, sensul regăsirii stării primordiale se pierde, noul simbol optează pentru o rezolvare facilă prin *discordia concors*: „Dacă iubirea este o paradigmă a contrariului ca atare, de ce nu ar fi atunci cu puțință în ea și rezolvări «de la sine înțelese» ale «oxymorelor», deci producerea de tautologii care anulează contradicțiile în sensul unei *concordia discors*, cum ar fi bărbat și bărbat, femeie și femeie, și mai ales forma originară, cosmică, de *discordia concors*: hermafroditul?” (Hocke, 1973, p. 313).

Iubirea ca paradigmă a contrariului se află în centrul nuvelei *Gemenii*, în care protagonistul adolescent își declară superioritatea intelectuală asupra semenilor, îmbrățișând idealul geniului pur și neprihănit (deși printre rânduri se poate citi, pe lângă trimerile intertextuale postmoderne, o notă de autoironie demitizantă): „Mi se părea că eu sunt cu totul diferit de ceilalți, că dragostea și tot ce ține de ea nu e pentru mine, că eu merg pe un drum care mă va duce mult dincolo de condiția umană banală. Ba atunci atât de puternic, am început să cred că tocmai erotismul e ceea ce-i împiedică pe oameni să se realizeze, că dragostea și deci femeia sunt cauzele banalizării, ale eșecului.” (Cărtărescu, 2021, p. 120) „Andrei, (...) eroul povestitor, se socotește un înger căzut, un damnat: își disprețuiește colegii, se retrage sfidător și eroic în lumea cărților și a scrisului, ignorând tot ce iubeau tinerii de acea vârstă și socotind femeia și dragostea cauzele oricărui eșec.” (Negrici, 2019, p. 500).

Andrei, credem mai degrabă, se consideră mai presus de conceptul de cuplu, asemeni unei zeități androgine, suficient sieși, imaginea totalității: „Eu mă simțeam universal, gata să devin eu însumi cosmosul.” (Cărtărescu, 2021, p. 124). Căderea din Paradis are loc doar când își întâlnește Eva, „fata care avea să fie cel mai monstruos de frumos lucru din viața mea” (Cărtărescu, 2021, p. 119), deși atracția, fascinația exercitată de feminitatea triumfătoare, sigură de sine a Ginei este dublată de dispreț la adresa suficienței, banalității, nestatorniciei fetei. „Iubirea e definită uneori ca triumf al imaginației asupra inteligenței.” (Negrici, 2019, p. 500).

Andrei nu mai poate fi *nemuritor și rece*, dominația feminității dobândește dimensiuni exacerbate: „Iar ea creștea pe măsură ce eu scădeam, dintr-o fetiță bizară și afectată, un copil trăit printre bătrâni, devenea cu încetul o ființă imensă, hieratică. Gina devenea Totul.” (Cărtărescu, 2021, p. 141). „Crudă, naturală în cruzimea ei angelică (un înger cumplit, precum cel al lui Rilke), Gina își continuă tortura, schimbând, fără jenă, iubiții sub ochii lui. Nu ar vrea să-l piardă însă nici pe băiețașul cultivat și sensibil.” (Negrici, 2019, p. 500).

Într-o ultimă încercare de a-și afirma supremația prin intelect, Andrei se străduiește să o privească pe Gina obiectiv, descoperind asemănări livrești cu eroinele superficiale, înșelătoare din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Jocurile Daniei*; când Gina, într-un joc al seducției, schimbă toalete de epocă în fața lui ca tot atâtea măști, o aseamănă cu Grușenka sau cu Adela.

„Motivul *androgenului* este dublat de cel al *gemenilor* (dar ele și coincid uneori (...)), în care contrariile sunt binele și răul” (Neagoș, 2018, p. 112). În *Travesti*, se va vedea, există un dublu pozitiv și unul negativ, pe când în *Gemenii* femininul pare a avea valențe exclusiv negative.

Numeroase scene simbolice prefigurează prezența androgenului: privindu-se amândoi în oglindă, Andrei constată diferențe între reflectare și realitate; o carte de joc are în partea superioară un valet, dar imaginea răsturnată e a unei dame; în vitrinele luminate, protagonistul gelos își vede adorata însoțită de alt băiat, dar, după ce s-a apropiat, o zărește alături de un alt Andrei; femeia din vis, ce venea pe oglinda gheții, reflecta însă imaginea unui bărbat. În sfârșit, un diapozitiv proiectat

pe perete constituie un portret al Ginei, iar Andrei se interpune între aparat și perete: „Imaginea Ginei se proiecta acum pe fața mea, chipurile noastre se amestecau.” (Cărtărescu, 2021, p. 167-168).

„Scriitorul însă – în primul rând scriitorul stăpân pe arta sa de mare prozator – mizează în continuare pe inversarea de identități. Numele Andrei și Gina (amintind de numele platonician al androginului) nu mai par a fi alese la întâmplare.” (Negrici, 2019, p. 500).

Spre final, actul fizic mereu amânat are loc după trecerea în altă dimensiune, pe o ușă stacojie ce pare să se fi materializat cu acest scop și o peregrinare într-un muzeu infernal, adevărat tablou al speciilor, ce adăpostește creaturi de coșmar. „Imaginația prozatorului e barocă.” (Manolescu, 2019, p. 1325).

Ar părea, pentru un moment, că androginul s-a recompus, prin contopirea celor două jumătăți: „Am avut brusc sentimentul totului. Era o lumină palidă, o tensiune fără limite, o intuiție fără comunicare. (...) *M-am trezit transformat, transferat în Gina.*” (Cărtărescu, 2021, p. 195) Ceea ce urmează însă e oroarea și înstrăinarea: „Mi-am privit corpul, care era corpul femeii pe care-o iubeam (...). Eram eu aplecat asupra mea așa cum nu mă văzusem niciodată, nici măcar în vis, de parcă aș fi ieșit din corpul meu după moarte și m-aș fi contemplat din toate unghiurile. Schimbarea ei în rinocer sau în insectă nu ar fi fost mai cutremurătoare.” (Cărtărescu, 2021, p. 195).

Aruncați fiecare în corpul celuilalt (un corp iubit, sau măcar dorit, când aparține partenerului), amândoi se confruntă cu o situație insuportabilă și sfârșesc în moarte. Astfel se produce degradarea mitului, compromiterea purității sale inițiale: „Nu o mai recunosc în acel corp străin pe fata care a fost obsesia și nebunia mea timp de un an de zile, poate ultimul al vieții mele. (...) Mi-am apărat conștiința de vederea trupului ei acoperind oglinzile cu textura înșelătoare a pânzei. Dar nu mă pot apăra de sinele ei, care mă agresează pe mult mai perfidele cărări psihice. Monstrul mă are, s-a cățarat pe mine cu etichetele lui și mă ține strâns. Mă contopesc cu el clipă de clipă, ca damnații din bolgia hoților. Chiar și gândurile astea, mă întreb, sunt ale mele sau ale ei? De unde provine edulcorarea multor pagini din confesiunea mea? Stilul cam patetic, care nu-mi stătea în fire?” (Cărtărescu, 2021, p. 199).

Nuvela începe cu sinuciderea Ginei, captivă în corpul lui Andrei, fapt pe deplin limpede abia la final, când naratorul care a încercat să-și deslușească gândurile și destinul scriind alege, de asemenea, soluția funestă: „Abandonându-și jurnalul de spital, pacientul care e Andrei-Gina (sau poate Gina-Andrei) constată eșecul experienței de exorcizare a nuvelei prin scris.” (Negrici, 2019, p. 501).

Jurnalul cu scop terapeutic constituie și substanța romanului *Travesti*, de această dată, o terapie reușită: la Cumpătu, naratorul încearcă să-și vină în fire după 17 ani de la întâmplările narate – 17 reprezenta și vârsta sa de atunci. „Aspectul metaliterar e vizibil peste tot. *Travesti* conține (...) vindecarea prin scris a nevrozei autorului.” (Manolescu, 2019, p. 1324).

Cumpătu se dovedește a fi un alt Zaubergberg, totuși protagonistul suportă întâmplări nefericite, chinuitoare în timp ce explorează trecutul, unde se află prins între Victor cel din oglindă, dublul fără pată și fără prihană, și Lulu, „un personaj

bufonesc, numai mască, un hopa-mitică de celuloid, cu mutra pictată cu vopsele de bălci” (Cărtărescu, 2002, p. 79).

Înainte de intruziunea fantasticului în *Gemenii*, un personaj episodic, prins în câteva rânduri, anticipa conflictul din *Travesti*: „Lulu, un fel de măscărici vulgar, care la un bal mascat dintr-o tabără unde fusesem împreună se fardase și se îmbrăcase ca o femeie, ceea ce îmi făcuse atât de rău, încât când l-am văzut m-am sprijinit de perete.” (Cărtărescu, 2021, p. 126).

Și în *Travesti* realul face treptat loc oniricului: recurent, păianjenul frumos și abominabil e corespondentul personajului obsedant. Așa cum realul e dublat de imaginar, Lulu va avea parte de două morți fără ca naratorul să o aleagă sau o cunoască pe cea adevărată: un banal accident, respectiv agresorul devenit victimă, Lulu înfășurat în pânza păianjenului gigantic și devorat de insectă.

Rolul personajului este mai complex decât acela de tulburător al apelor, de păianjen care sugrumă fluturele: „Lulu e călăuza, în centru nu te poate aștepta nici Beatitudinea, nici Oroarea, ci amândouă deodată, amândouă deodată...” (Cărtărescu, 2002, p. 141). „În spirit decadent, ceea ce atrage este și ceea ce respinge.” (Mitchievici, 2007, p. 105) O călăuză în infernul amintirilor neclare, ce deschide mai multe uși pentru a descifra misterul surorii moarte, cu degetele înfășurate în role de film: „Lulu e numele unui tunel, al unui coridor aflat adânc sub țeasta mea” (Cărtărescu, 2002, p. 87).

Travestitul reprezintă o decădere, o demitizare a imaginii androgenului, dar în roman se ivesc și alte ipostaze ale mitului: Savin și Clara, cuplul de pe pajiștea înflorită, instantaneu al iubirii ideale; pandantul feminin, fata din amintire, numită tot Lulu, răsărită o clipă la o fereastră într-o noapte de iarnă; statuia cu expresie de groază pe figură, nimfa-satir, ce poartă însemnele ambelor sexe; în cele din urmă, scriitorul și textul: „Pentru că mai este și Lulu. Greața și vertijul care m-au târât din clinică-n clinică. Nevroza mea refractară la psihanaliză, psihotropice, sex, băutură. Refractară, mă tem, până și la această ultimă soluție, la bandajul strâns al acestui text, acestei texturi, acestei textile rare și complicate ca un tifon sau ca pânza de păianjen.” (Cărtărescu, 2002, p. 172).

Mai multe iluminări au loc în finalul romanului. Victor din oglindă este, de fapt, naratorul adolescent, iar Lulu nu face decât să exorcizeze, inconștient și involuntar, o traumă: Victor a refulat un abuz din partea altui copil. Nu a existat nicio soră: codițele lungi, blonde, au fost ale lui Victor în prima copilărie. Deznodământul romanului este anticipat la începutul nuvelei *Gemenii*, cu rol de prefigurare: la o vârstă fragedă, Andrei a fost fotografiat gol, cu părul lung, împletit în codițe. Textele postmoderne se completează, se întrepătrund.

„Dacă procedăm ca atare (cum va trebui probabil să facem cu toate produsele cenacliștilor optzeciști), vom avea sub ochi o proză care recurge la o descriție pregnantă de mediu social și de atmosferă pentru a te putea conduce, pe nesimțite, în tărâmul insolitului. Ca procedură, această alunecare subtilă din realitatea recognoscibilă nu e diferită de aceea practicabilă de M. Eliade, A. E. Baconsky, Șt. Bănulescu sau Șt. Agopian și Cărtărescu este, probabil, ultimul reprezentant important al prozei realiste cu intruziuni fantastice. Avantajul lui, sub raport strict artistic, e însă enorm.” (Negrici, 2019, p. 497).

Referințe bibliografice:

1. CARAGIALE, Mateiu I. Remember. În: *Craii de Curtea-Veche*. Ediție îngrijită de Perpessicius, studiu introductiv și note finale de Teodor Vârgolici, București: Editura Tineretului, 1967, p. 71-93.
2. CĂRTĂRESCU, Mircea. Gemenii. În: *Nostalgia*. București: Editura Humanitas, 2021, p. 79-204.
3. CĂRTĂRESCU, Mircea. *Travesti*. Roman. Ediția a II-a, București: Editura Humanitas, 2002, 192 p.
4. ELIADE, Mircea. *Mefistofel și androginul*. Traducere de Alexandra Cuniță, București: Editura Humanitas, 1995, 207 p.
5. HOCHE, Gustav-René. *Lumea ca labirint*. București: Editura Meridiane, 1973, 416 p.
6. LEFTER, Ion Bogdan. Mircea Cărtărescu. În: *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească*. Pitești: Editura Paralela 45, 2010, p. 240-250.
7. MANOLESCU, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură. Ediția a II-a, revăzută și adăugită*, București: Editura Cartea Românească, 2019, 1504 p.
8. MITCHIEVICI, Angelo. *Mateiu I. Caragiale. Fizionomii decadente*. București: Institutul Cultural Român, 2007, 280 p.
9. NEAGOȘ, Ion. *Mircea Cărtărescu. Romanul inițiativ*. Cluj: Editura Limes, 2018, 158 p.
10. NEGRICI, Eugen. Realismul cotidian și reverberațiile lui fantastice. În: *Literatura română sub comunism*. Ediția a III-a, revăzută și adăugită. Iași: Editura Polirom, 2019, p. 496-506.

ARS POETICA LUI EMILAN GALAICU-PĂUN

Ana COZARI

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-0324-3925>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. *Articolul analizează arta poetică în opera poetului basarabean contemporan Emilian Galaicu-Păun, evidențiind modul în care autorul își construiește propria viziune artistică și etică, prin mijloacele sale diferite de a percepe realitatea. Se subliniază recurgerea la metafore complexe și utilizarea limbajului inovativ pentru a explora teme precum identitatea, creația și rolul poetului în societate. Galaicu-Păun redefinește poezia ca un spațiu de libertate expresivă și de introspecție, propunând o poetică a angajamentului și a autenticității. Articolul susține importanța artei poetice a lui Galaicu-Păun, care este esențială pentru înțelegerea modernității literare din spațiul basarabean, în contextul schimbărilor culturale și literare ce au loc în continuă dinamică.*

Cuvinte-cheie: *artă poetică, creator, poezie, antiteză, crez poetic.*

The poetic art of Emilan Galaicu-Păun

Abstract. *The article analyzes the poetic art in the works of the contemporary Bessarabian poet Emilian Galaicu-Păun, highlighting how the author constructs his own artistic and ethical vision, through his various ways of perceiving reality. It emphasizes the use of complex metaphors and innovative language to explore themes such as identity, creation, and the role of the poet in society. Galaicu-Păun redefines poetry as a space of expressive freedom and introspection, proposing a poetics of commitment and authenticity. The article supports the importance of Galaicu-Păun's poetic art, which is essential for understanding the modernity of literature in the Moldovan space, in the context of the continuous dynamics of cultural and literary changes.*

Keywords: *poetic art, maker, poetry, antithesis, poetic creed.*

Creația lui Emilian Galaicu-Păun intitulată *Liebestod* reprezintă o artă poetică încadrată în ramurile postmodernității, cu prezența unei dinamici a limbajului specifică unui stil aparte al scriitorului. Deși faza inițială, cea optzecistă, a creației sale, se încadrează în poezia tragicului mesianic și apocaliptic, axată pe parabola mitico-biblică (Grati, 2011, p. 120), se evidențiază „creșterea” acesteia într-o etapă supremă, orientată către particularități postmoderniste, în defavoarea rigorilor etice și estetice: „Emilian Galaicu-Păun este considerat un reformator și unul dintre cei mai fervenți și mai reprezentativi promotori ai postmodernismului în spațiul dintre Nistru și Prut.” (Grati, 2011, p. 132).

Analiza extrinsecă ne oferă titlul *Liebestod*, care s-ar traduce din germană drept „iubește moartea”. De altfel, termenul dat mai semnifică și muzica dramatică, finală, din opera *Tristan și Isolda*, de Wagner, care cuprinde momentul în care Isolda cânta asupra trupului mort al lui Tristan. Cele două explicații ale titlului ne duc la o serie de interpretări în legătură cu ceea ce reprezintă opera și ce ne-ar putea transmite.

„Ochiul de vultur” aruncat peste structura poeziei, ne permite să identificăm o poezie cu rimă schimbătoare, cu versuri lungi, care nu sunt neapărat catrene, deși acest element prefigurează.

Revenind la fenomenul intrinsec, decodificarea poeziei ne va permite să înțelegem dacă este vorba despre o iubire fatală sau oricare alte interpretări au fost eronate.

Prima strofă se referă la îndrăgostiți, cu ironizarea sărbătorilor inventate pentru ei: „n-ai scăpat bine de Valentine's Day și-ai dat de Dragobete”, indicând și o vagă naivitate: „lume cu capul în nouri[sprezece].”, unde termenul final se regăsește și în al 4-lea vers: „(încă) 19”, cu referire la vârsta iubitei, care nu e destul de coaptă pentru el, acela care se află trecut de jumătatea vârstei, lucru pe care îl putem deduce prin invocarea după-amiezii de miercuri, ce semnifică trecerea de mijlocul săptămânii: „după-amiaza de miercuri împarte orașu-n bărbați [pe]trecuți de... și fete./ 50 (neîmpliniți). (încă) 19.”

O interpretare naivă ne-ar opri la ideea de dragoste între doi oameni, însă nu aceasta e miza poeziei, ci să exprime dragostea poetului față de creație, **amor fat(al)ism-ul** de a fi poet. Poezia lui e tânără, necoaptă, el e **[pe]trecut**, obosit de viață, nefericit, neîmplinit și trecut ca un om după război cu sentimentele, ca florile de cireș primăvara. Punerea în antiteză a vârstei celor doi, el-poetul de 50, ea-poezia, de 19, ne face să înțelegem că există antitezele date, și între ei ca entități se desfășoară un război între creator și creație, el are experiență, însă nu destulă, astfel creează o poezie naivă.

A doua strofă ne oferă alte elemente antitetice: ciudă-grație, amonte-aval, care, la fel, conturează anumite confruntări între **el** și **ea**, dar cu precizarea că: „dragostea stă-n diferența de vârstă.”, ce ne conferă ideea că nu se rezumă totul la război, ci există mijlocul de aur potrivit pentru creație: „tu de unde știi toate anecdotele-acestea despre impotență?!...”, impotența fiind imposibilitatea realizării actului iubirii, creația, dăruirea creației, despre care **iubita** îl întrebă pe eul liric.

Partea în care se spune că „diferența/ de nivel face râul să curgă”, transmite ideea de fluctuație continuă a conștiinței, necesitatea imprimării tuturor celor izvorâte din interiorul eului liric: „Instituirea registrului postmodern își certifică poziția de mediator între livresc și autentic; mai exact între tranzitiv și poetic. Nu este vorba de emergerea unui procedeu textualist, de situare (de implicare) în mecanica limbajului poetic, ci de o capturare a reflexului poetic disimulat.” (Rusu, 2017, p. 42).

A treia strofă ne vorbește despre o poezie care se află deja în creație, care mai că și-a atins buzele de eul-poet, așteptând ceva mai mult de la el și anume, realizarea dragostei, iubirea sorții: „abia aștept...”, dorință care nu a fost satisfăcută până la acest moment. O viziune panerotică este prezentată, de altfel, pentru a indica lipsa oricărui prejudicii și limite în legătură cu fenomenul creației: „cum poa' să-și rateze ființa/ cineva care nu a știut să răspundă iubirii”. „la fel, unui vis...”, prezentând și onirismul secolului precedent.

Următoarea strofă face trimitere iarăși la o viziune onirică, care a anticipat apariția postmodernismului, sărutarea venind ca o revelație inevitabilă: „și-nainte chiar să-i povestească de visul ei de prin aprilie, s-a și lăsat sărutată”. Mai departe se invocă romanul lui Kundera, *Insuportabila ușurătate a ființei*, unul dintre personajele cărui este spălătoarea de geamuri – femeia care e o fereastră la care se așteaptă. Dar ce se așteaptă? Oare eul poetic vrea să se regăsească prin poezie sau așteaptă un final al existenței?

Eul liric invocă **ființa**, care nu e altceva decât creația, care vine ca o reacție la soarta de creator. Aceasta „stă la parter cu părinții și fratele geamăn”, adică se face referire la operele bibliografice ale lui E. Galaicu-Păun, care nu sunt altceva decât două volume-gemene, intitulate *A(II)Rh+eu. Poem/ Apa. 3D. Poemelnic*.

A cincea strofă ne vorbește despre o lume inventată, despre lumea poetului, cu gânduri stabile: „blocuri-turn”, cu tot mai puține gânduri **ornamentale**: „de fildeș”, cu gânduri profunde de dragoste: „iubirile, care transformă grădina botanică într-o pădure/ fermecată”, unde chiar și printre dureri, „printre spini”, eul liric-creatorul continuă să se îndrăgostească: „înflorește pasiunea”.

Strofa ce urmează ne indică faptul că totul e bine atâta timp cât între creator și creație există doar iubire platonice, adică atât timp cât poetul nu se contopește cu poezia, cum obișnuiau să facă textualiștii, ci rămâne el, în ciuda tentațiilor: „(«Всё в ажype!»./ câtă vreme, în ciuda atracției fizice, știu să păstreze cu grație distanța/ cuvenită”, aducând ca exemplu platonismul dintre Bașkirțeva și Gombrowicz, care erau dornici să se lipsească de platonism în schimbul fericirii efemere, care i-ar fi dus la pierzanie: „dornici/ să se-arunce-ntr-un lung bungee jumping à deux, fără coarda lor de siguranță./ unu-n brațele altuia și – с головой! de pe cel mai înalt zgârie-nori.”, unde „gestul, ca simbol exploatat la Emilian Galaicu-Păun, devine o cheie a temporalității ce definește ființa, vorba fiind de o temporalitate circulară, care se reîntoarce veșnic la o constantă, o clipă universală, trăită și altă dată, clipa atemporală.” (Caraman, 2010, p. 44).

A șaptea strofă ne schimbă viziunea despre relația poetului cu poezia, urmează o oarecare contopire reciprocă, o modelare la nivelul spiritual, care îi ia eului din vârstă și îl face la fel de naiv ca poezia, naivitatea fiind o perspectivă evocatoare a trăirilor degajate de tot ce se întâmplă în jur, el fiind mai aproape de tinerețea ei: „Nici douăzeci, ea. cel mult douăzeci, lui.” Asta ar fi cea dintâi perspectivă de interpretare. Cea de-a doua reflectă ideea că ea nu are douăzeci, dar el nu mai are decât douăzeci de ani de trăit, acești „douăzeci, lui”, semnificând cât i se mai oferă, dragostea lui față de creație fiind comparată cu moartea, cu cât o iubește mai mult, cu atât îi rămâne mai puțin de trăit, menționând lipsa unei vieți viitoare prin inexistență: „acum în egală măsură aproape –/ doar că-n sensuri opuse, căci dragostea este ca moartea – de inexistență.”.

De altfel, scadența, adică, termenul-limită până la care trebuie să fie îndatorat creatorul, va fi plătită: „c-un pumn de țărână, atunci când va fi să-l îngroape”, căci nu va mai fie nici el, nici ea, ci doar neființa.

Poezia se încheie cu două versuri, în care se regăsește crezul poetic: „ea se lasă pe mâna lui sigură în ce privește lecturile. semnul de carte/ a fost primul ei dar, să (i)-l pună atunci când va fi s-o... cum scrie la carte.”, transmis,

la o privire de suprafață, printr-o viziune erotică, prin intermediul celor trei puncte, însă, la o privire de profunzime, desprindem ideea că anume creația îi oferă creatorului toată libertatea posibilă în domeniul artistic, iar el are misiunea de a o cizela și a-i conferi valoare. Punctul de pe (i), atât cât și cele trei puncte, semnifică identificarea și potrivirea cuvintelor pentru realizarea creației, atât cât și continuitatea acesteia.

Postmodernismul se identifică foarte ușor în această poezie, atât datorită caracterului personalizat de expunere, cât și datorită mizei pe oralitatea expresiei, combinând narativul cu lirismul: „Emilian Galaicu-Păun este unul dintre cei mai fervenți și mai reprezentativi promotori ai postmodernismului la noi.” (Prodan, 2012, p. 84) De asemenea, în *Liebestod* se remarcă recurgerea la anumite banalități, cum ar fi trivializarea dragostei prin invocarea sărbătorilor de Valentine’s Day și Dragobete.

O altă particularitate specifică postmodernismului este dialogul intertextual cu alte opere literare, precum *Insuportabila ușurătate a ființei* de M. Kundera, *Straja dragonilor mei* de I. Negoïtescu, *Jurnalul* de W. Gombrowicz; cât și prin invocarea legendei regelui Arthur, pirul lui Platon. Ideea de ludic și parodie este conturată prin înglobarea expresiilor din alte limbi în contextul poeziei: «всё в ажуре!», «с головой!», „French kiss”, „bungee jumping à deux”.

Oricare creație trebuie interpretată pentru a fi înțeleasă, nu se poate deduce nimic fără a-i căuta dedesubturile, iar operele postmoderniste oferă un spectru larg de interpretări pe care nu trebuie decât să le căutăm, exact ca și în lucrarea lui E. Galaicu-Păun, în ciuda persistenței unor tendințe de receptare nu tocmai potrivite la momentul actual: „Referindu-ne tot la receptare: pe de altă parte, unii merg, dacă e s-o luăm din alt unghi, chiar contra literaturii (spontaneității catharsisului), apucându-se să destrame firul lecturilor unui autor, neînvinși lector, în căutarea programatică a stratului ultim al poeticității, dacă mai poate fi vorba de un astfel de termen la o astfel de etapă.” (Caraman, 2010, p. 41).

Referințe bibliografice:

1. CARAMAN, Viorica-Ela. Emilian Galaicu-Păun. Poezia ca itinerar către elementaritate. În: *Limba Română*. 2010, nr. 11-12 (185-186), p. 41-48.
2. GRATI, Aliona. *Fenomenul literar postmodernist*. Chișinău: Garamond, 2011, 196 p.
3. PRODAN, Diana. Magia intertextuală a poeziei lui Emilian Galaicu-Păun. În: *Metaliteratura*. 2012, nr. 1-2 (29), p. 83-87.
4. RUSU, Maria-Lucia. *Emilian Galaicu-Păun – intertextualitate poetică între firesc și livresc* [online]. Disponibil: <https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2018/02/05-Maria-Luci-Rusu.pdf>, [citat: 10.08.2024].

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

SECȚIUNEA IV

PATRIMONIUL CULTURAL IMATERIAL AL ARHIVELOR DE FOLCLOR

CZU:398.1

<https://doi.org/10.52505/filomod.2024.18.23>

FĂȘANCUL ÎN CLISURA DUNĂRII – SĂRBĂTOAREA MĂȘTILOR – O TRADIȚIE CARE NU SE PIERDE

Viviana MILIVOIEVICI

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2759-0747>

Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”,

Academia Română – Filiala Timișoara

Rezumat. *Se poate afirma faptul că folclorul reprezintă un „arc peste timp”, o punte, o legătură indestructibilă între ceea ce a fost și ceea ce va rămâne drept moștenire urmașilor. Tocmai de aceea, în lucrarea de față supunem analizei o tradiție specifică arealului Clisurii Dunării – Fășancul/ Fărșangul – o sărbătoare a măștilor, cunoscută în folclor drept „carnaval”. Are o largă sferă de circulație, atât pe malul nordic al Clisurii Dunării, cât și în Serbia, în localități de pe malul sudic al fluviului. Această tradiție – „alaiul cu măști” – are rolul de a satiriza anumite aspecte rele din viața omului și, la fel ca în lumea basmului, marchează triumful binelui asupra răului, a vieții asupra morții, a luminii asupra întunericului.*

Cuvinte-cheie: *folclor, creație populară, imagini artistice, documente istorice, sărbătoarea măștilor.*

Fășancul in the Danube Gorge – the celebration of the masks – a tradition that will not be lost

Abstract. *It can be said that folklore represents an “arch over time”, a bridge, an indestructible link between what was and what will remain as a legacy to posterity. That is why, in the present work, we analyze a tradition specific to the area of the Danube Gorge – Fășancul/ Fărșangul – a celebration of masks, known in folklore as “carnival”. It has a wide sphere of circulation, both on the northern bank of the Danube Gorge, and in Serbia, in localities on the southern bank of the river. This tradition – the “masked procession” – has the role of satirizing certain bad aspects of human life and, just like in the fairy tale world, it marks the triumph of good over evil, life over death, light over darkness.*

Keywords: *folklore, popular creation, artistic images, historical documents, the feast of masks.*

Motto:

„Tradiția este o comuniune cu misterul istoriei.”
(Nikolai Berdiaev)

Poate părea un clișeu, însă într-o lume în permanentă schimbare, într-o eră a globalizării și a digitalizării, în „secolul vitezei”, trebuie să ne adaptăm și să facem față acestor schimbări. Chiar dacă termenul „tradiție” care, conform *Dicționarului explicativ al limbii române*, reprezintă „un ansamblu de concepții, de obiceiuri, de datini și de credințe care se statornicesc istoricește în cadrul unor grupuri sociale sau naționale și care se transmit (prin viu grai) din generație în generație, constituind pentru fiecare grup social trăsătura lui specifică”, pare perimat astăzi, nu putem face abstracție de el în contextul cultural în care ne dezvoltăm din punct de vedere social, economic, politic, dar, mai ales, spiritual.

Se creează, astfel, o punte, un „arc peste timp” între generații, o legătură indestructibilă între ceea ce a fost, ceea ce este și ceea ce va rămâne drept moștenire urmașilor.

O astfel de tradiție, la care voi face referire în cele ce urmează, este o „sărbătoare a măștilor”, având un caracter peren, celebrându-se an după an, într-o zonă foarte dragă mie, Clisura Dunării, respectiv orașul meu natal, Moldova Nouă. Acest obicei se întâlnește, de fapt, în toată zona Clisurii, atât la nord, cât și la sud de Dunăre. Despre această zonă, primul monograf al Clisurii, învățătorul Alexandru Moisi (1884-1943), în volumul său, apărut în anul 1938, notează următoarele: „Sub numirea de Clisură înțelegem în general Valea Dunării, de la Baziaș până la Orșova. De fapt, însă, Clisura se numește strâmtoare, de la Babacaia până la Tabula Traiană, împărțindu-se în două părți, ș.[i] a.[nume], de la Babacaia până la cataractaluți, numindu-se Clisura de Sus, și de acolo până la Tabula Traiană. Clisura de Jos. (...) Pe românește, i-am putea nimeri să-i spunem valea stâncoasă Dunăreană sau, pe scurt, valea Dunării, cum, de fapt, îi și zice populația în general. (...) Această Clisură este o mândreață de Dumnezeu lăsată graniță de sud-vest a țării românești.” (Moisi, 1938, p. 7).

Fășancul este o tradiție, „o explozie de culori și melodii ce vin din umbra mileniilor” (Pătruț, 1996, p. 8) și, totodată, un proiect ce promovează o artă, dar și un dialog intercultural care valorifică și conservă un patrimoniu. Este necesar să ne cunoaștem valorile folclorice locale, dezvoltându-se astfel, în sânul comunității, interesul pentru promovarea tradițiilor.

Pe meleagurile Clisurii Dunării, la Moldova Nouă, există și s-a impus, de câteva zeci de ani, o tradiție celebrarea căreia este așteptată, cu nerăbdare, în fiecare an. Este vorba despre așa-numita sărbătoare a măștilor – Fășancul/Fărșangul. După cum afirmă Gheorghe Doran, „obiceiul este cunoscut în Banat sub numele de *Fășanc* sau uneori *Fărșang*. Primul nume este introdus prin filieră germană de la *Fast Nacht* sau *Fasching*. Cel de al doilea, prin filieră maghiară, de la *Farșang*. Ambele denumiri au aceeași semnificație în limbile de origine” (Doran, 2009) și se poate traduce printr-un singur termen: carnaval.

Totodată, această sărbătoare se manifestă, an de an, și în alte localități, atât pe malul nordic al Clisurii Dunării, cât și în Serbia, în localități de pe malul sudic

al fluviului. „La Moldova Nouă și în celelalte localități cu populație românească, sărbătoarea Fășancului numită și «Alaiul cu măști» are loc în zilele de duminică, luni și marți, cu 6 săptămâni înainte de Postul Paștelui, în prima duminică după Lăsata Secului.” (Nistoran, 2017, p. 182). În acea duminică are loc „fășancul cel mic” (al copiilor), iar luni și marți este „fășancul cel mare” (al tinerilor căsătoriți, necăsătoriți etc.). Inițial, sărbătoarea fășancului dura 6 zile, astăzi numai 3 zile (duminică, luni, marți – românii; luni, marți, sâmbătă – sârbii). Astăzi, duminica, luna și marțea Fășancului „sunt zile de carnaval, momente de descătușare absolută, în care orice comportament abolit în restul timpului devine permis”. (Hedeșan).

Această sărbătoare a măștilor are rolul de a satiriza anumite aspecte rele din viața omului. De asemenea, la fel ca în lumea basmului, marchează triumful binelui asupra răului, al vieții asupra morții, al luminii asupra întunericului. Reprezintă șansa purificării corporale și sufletești – simbolic, prin atingerea cu nuiaua, mai nou, cu o sticlă de plastic – în postul Paștelui, lucru ce-l determină pe om să fie mai bun, mai tolerant, mai realist. În cele trei zile dedicate Fășancului se parodiază două momente importante din viața omului, nunta și înmormântarea, însă, pe de altă parte, se ironizează și diferite vicii, precum: lenea, necinstea, lăcomia etc. Este un obicei vechi de sute de ani, care marchează sfârșitul iernii și începutul Postului Mare de dinaintea Sărbătorilor Pascale. Este, de asemenea, o modalitate de a transmite urmașilor necesitatea păstrării unei tradiții, pentru că „toate societățile își creează o imagine a trecutului în cadrul unui proces care are ca scop actualizarea acesteia prin deschiderea spre noile generații care trebuie să se regăsească în acel proces istoric.” (Ispas, 2003, p. 75).

*



Fășancul copiilor¹

În cadrul comunității din Moldova Nouă, o etapă premergătoare o reprezintă confecționarea măștilor, organizându-se, în acest sens, un atelier de creație, la inițiativa Casei de Cultură din Moldova Nouă, după cum menționează directorul acestei instituții, Dorin Tismănariu, „în 2022 nu am avut ediție pentru Fășancul copiilor, dar am inclus în expoziția de fotografie creațiile lor realizate la un atelier special.”²

¹ Fotografii preluate de pe pagina de Facebook a Casei de Cultură din Moldova Nouă, jud. Caraș-Severin: <https://www.facebook.com/CasaDeCulturaMoldovaNoua> (fotografiile realizate de Dorin Tismănariu).

² <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.2000206656825874&type=3>



Atelier de creație a măștilor de Fășanc³

Luni, în prima parte a carnavalului, evenimentul pus în scenă este cel dedicat nunții, văzută ca un moment esențial din viața omului, dar și a comunității din care acesta face parte. Participanții la eveniment poartă neapărat măști – în trecut, erau confecționate chiar de către ei înșiși, astăzi, le folosesc, deseori, pe cele care se găsesc în comerț. De asemenea, îmbracă ținute care reprezintă diverse persoane, importante în cadrul acestei ceremonii specifice: mirii, nașii, preotul, corul bisericesc, nuntașii etc. Cu toții formează alaiul nunții, iar ceremonia se oficiază într-un loc special amenajat, în aer liber sau chiar într-un local, apelându-se la recuzită. De această dată, ca de altfel pe tot parcursul ceremoniei, se fac aluzii ironico-satirice la adresa mirilor, nașilor și nuntașilor, utilizându-se multe expresii plastice, precum epitete, comparații, metafore, hiperbole ș. a. Petrecerea de nuntă continuă cu hora, la care participă întreaga comunitate adunată în jurul celor mascați și se încheie seara târziu, când participanții, unii dintre ei „cinstiți” zdravăn, reușesc să se sustragă, pe ascuns, de la petrecere.



1968⁴



2006⁵



2018⁶

A doua parte a sărbătorii, respectiv, înmormântarea, semnifică, nu atât sfârșitul vieții lumești, cât, mai ales, despărțirea de ceea ce a fost rău în anul precedent (tristețe, furie, neîmpliniri, necazuri etc.).

Unul dintre cei mascați joacă rolul „mortului” și se așază într-un coșciug sau o ladă, fiind transportat cu o căruță. Participanții formează un cortegiu funerar

³ Fotografii preluate de pe pagina de Facebook a Casei de Cultură din Moldova Nouă, jud. Caraș-Severin: <https://www.facebook.com/CasaDeCulturaMoldovaNoua> (fotografiile realizate de Dorin Tismănariu).

⁴ Foto: Casa de Cultură Moldova Nouă (Adela Schindler, colecție Siegfried Polk).

⁵ Foto: Casa de Cultură Moldova Nouă (colecție Petru Cârja).

⁶ Foto: Casa de Cultură Moldova Nouă (Dorin Tismănariu)

aidoma unuia real, cu preoți, cor bisericesc, steaguri, coroane, rudele și apropiații „defunctului”, iar pe laturi se află bocitoarele.

Tot ca la o înmormântare reală, cortegiul, în drumul spre cimitir, este plimbat prin localitate. Pe traseu se fac opriri, iar preotul și ceilalți participanți îl satirizează pe cel „decedat” în fel și chip. Totodată, bocitoarele satirizează mai ales faptele celor rămași în viață: soția/soțul, familia, prietenii.

În finalul „petrecerii” are loc înhumarea măștii (a fășancului), fapt ce reprezintă „și o subtilă invocare către puterile mărginite ale naturii, gata să irumpă în mugurul de pom și colțuri de iarbă.”⁷



2013⁸



„Înmormântarea”⁹



2019¹⁰

Sărbătoarea Fășancului se încheie cu premierea celor mai reușite măști, dar și cu balul la care participă atât cei mascați, cât și „nemascații”.

*

În anul 2022, la inițiativa laudabilă a directorului Casei de Cultură din Moldova Nouă, în perioada cuprinsă între 4 și 31 martie, a fost organizată o expoziție de fotografie care a pus în lumină această tradiție a sărbătorii Fășancului, din perspectivă diacronică. Însuși inițiatorul proiectului, Dorin Tismănariu, declară: „am realizat în premieră și o expoziție de fotografie intitulată *Fășancul în Boșneag de-a lungul timpului*. Ea a fost inaugurată vineri, 4 martie, și a rămas deschisă spre vizitare inclusiv în weekendul care a urmat. Deja acele două zile de Fășanc au adus un număr impresionant de vizitatori, un record absolut pentru orice tip de expoziție avută în ultimii ani la Casa de Cultură.”¹¹

Au fost prezentate o serie de fotografii inedite de la Fășanc, din anul 1937 și până în anul 2020, în anul 2021, neputând fi organizată, din cauza pandemiei de Coronavirus. „A fost singurul an din istorie în care nu s-a ținut” – menționează

⁷ <http://acasalaromani.ro/fasanc-spectacolul-mastilor/>

⁸ Foto: Casa de Cultură Moldova Nouă (colecție Claudia Mărculescu).

⁹ Fotografie preluată din vol. Andrei Nistoran, Op. cit., p. 184.

¹⁰ Foto: Casa de Cultură Moldova Nouă (Dorin Tismănariu).

¹¹ Dorin Tismănariu, <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.2000206656825874&type=3>

organizatorul expoziției, Dorin Tismănariu. După spusele sale, toate aceste fotografii¹² au fost obținute de la „boșnegeni, dar și din colecția Casei de Cultură. Ideea a fost extrem de apreciată, întrucât marea parte a vizitatorilor au rememorat cu bucurie poveștile Fășancului de-a lungul timpului, au schimbat amintiri suplimentare în urma analizei fotografiilor expuse, în timp ce mulți dintre tinerii le-au descoperit surprinși și încântați.”¹³

Totodată, expoziția a fost completată de creațiile realizate de tinerii din comunitate la atelierul creativ „Măști de Fășanc”, desfășurat la Casa de Cultură Moldova Nouă, în zilele de 24 și 25 februarie 2022, dar și de patru costume¹⁴ folosite la Fășancul de aici în ultimii 40 de ani.

În colecția expoziției organizate se regăsește o multitudine de fotografii, cea mai veche datând, cum am menționat anterior, din anul 1937. Iată că, de câțiva zeci de ani, această tradiție a fost păstrată cu sfințenie de membrii comunității, fiind considerată a doua cea mai importantă sărbătoare, după Ruga/Nedeia comunității, conform spuselor aceluiași Dorin Tismănariu, directorul Casei de Cultură din Moldova Nouă, un om dedicat și implicat în multe activități sociale și culturale din zona Clisurii Dunării.

De-a lungul timpului, s-au organizat pe aceste meleaguri ediții memorabile ale acestei sărbători a Fășancului, dovadă fiind multitudinea de fotografii din cadrul acestei expoziții. Însă, din cauza faptului că populația din Moldova Nouă a scăzut semnificativ, de la an la an, „din 2017 (...) s-a căutat o soluție ca tradiția acestui eveniment să aducă în continuare un număr cât mai mare de participanți, ca ea să poată fi păstrată. Astfel, «Fășancul al mare» a fost decalat cu două zile înainte, fiind organizat sâmbăta și duminica, în timp ce «Fășancul al mic», vineri”, notează Dorin Tismănariu.



1937¹⁵, prima fotografie din colecția expoziției organizate cu prilejul Fășancului, 2022.

¹² Fotografii din colecția: Adela Schindler, Claudia Mărculescu, Ilie Holic, Nicolae Răduț, Dumitru Nistoran, Eftimie Velovan, Ghiță Popescu, Petru Cârja, Dorin Tismănariu.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Costume din colecția: Olga Vuia, Gheorghe Stoicu și Nicolae Răduț.

¹⁵ Foto: Casa de Cultură Moldova Nouă (Mile Cosaș, colecție Jivoine Apostolovici).



Colaj de cadre de la un documentar realizat de conf. dr. Lucian Ionică pentru TVR Timișoara, în anul 1999 (filmările au avut loc pe 22 și 23 februarie 1999).

*

Alături de Rugă/Nedeie – „Zilele Orașului” (15-16 august), Hramul Bisericii (la sârbi) – „Ivandan”/„Sânzienele” (7 iulie), „Cumace” (pentru fete)/ „Poțe” (pentru băieți) (prietenie legată printr-un jurământ de credință), „Praznicul casei” (fiecare familie, la români și la sârbi, are un sfânt drept patronul ei spiritual: „cu această ocazie se organizează o petrecere cu membrii familiei și invitații ei” (Nistoran, 2017, p. 185)) etc., sărbătoarea Fășancului reprezintă o reuniune a membrilor colectivității care, prin intermediul deghizării, parodiază, satirizează și ironizează diverse aspecte din viața socială și politică a vremii: „... în aceste zile comunitatea ia în răspăr și povestește sau pune în scenă în registru parodic principalele evenimente reprobabile/hilare/atipice/șocante care au avut loc în interiorul său, în țară ori chiar în lume în ultima perioadă.” (Hedeșan). Cu prilejul Fășancului, aceste evenimente „devin pretexte ale scenariilor grotești (...), facilitând afirmarea liberă a opiniilor oamenilor.” (*Ibidem*).

Așadar, Fășancul este un adevărat spectacol, un carnaval al măștilor și al costumelor, o veritabilă piesă de teatru în aer liber, la care participă o mare parte din comunitatea din Clisura Dunării.



1978¹⁶



1999¹⁷

¹⁶ Foto: Casa de Cultură Moldova Nouă (Adela Schindler, colecție Siegfried Polk).

¹⁷ Foto: Casa de Cultură Moldova Nouă (colecție Dumitru Nistoran).



1990¹⁸



1999¹⁹

Referințe bibliografice:

1. DORAN, Gheorghe. *Obiceiul Fășancului în Banat*, 2009 [online]. Disponibil: http://www.banaterra.eu/romana/files/Obiceiul_Fasancului_in_Banat.pdf [citat: 20.10.2022].
2. ISPAS, Sabina. *Cultură orală și informație transculturală*. București: Editura Academiei Române, 2003.
3. HEDEȘAN, Otilia. *Fetele unei identități reinventate – Obiceiuri tradiționale în Banat* [online]. Disponibil: <https://memoriabanatului.ro/studii/fetele-unei-identitati-reinventate/> [citat: 26.06.2024].
4. MOISI, Alexandru. *Monografia Clisurei*. Oravița: Tipografia Felix Weiss, 1938.
5. NISTORAN, Andrei. *Monografia orașului Moldova Nouă*. Brăila: Editura Sfântul Ierarh Nicolae, 2017.
6. PĂTRUȚ, Nicolae. Fășancul în Banatul iugoslav. La Grebenaț – multă dragoste pentru continuitatea unei tradiții. În: *Renașterea bănățeană*. 1996, nr. 1869, p. 8.
7. <http://acasalaromani.ro/fasanc-spectacolul-mastilor/> [citat: 26.06.2024].
8. <https://www.facebook.com/CasaDeCulturaMoldovaNoua> [citat: 27.06.2024].
9. <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.2000206656825874&type=3> [citat: 27.06.2024].

¹⁸ Foto: Casa de Cultură Moldova Nouă (colecție Gheorghe Velovan).

¹⁹ Foto: Casa de Cultură Moldova Nouă (colecție Dumitru Nistoran).

MUMA-PĂDURII: DIMENSIUNEA MITOLOGICĂ ȘI ROLUL SĂU ÎN MENTALUL COLECTIV TRADIȚIONAL

Mariana COCIERU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7707-525X>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. În acest articol, autorul abordează dimensiunea mitologică și folclorică a divinității Muma-Pădurii, una dintre cele mai complexe și contradictorii figuri arhetipale din mentalitatea colectivă tradițională. Muma-Pădurii simbolizează atât fricile primordiale legate de natură, cât și dualitatea dintre rău și bine. Deși este preponderent descrisă în credințele și superstițiile populare ca un personaj malefic și terifiant, capabil să rănească și să distrugă, ea manifestă și o latură miloasă și protectoare, fiind adesea îmblânzită de bunătatea eroilor din basme.

Având rădăcini precreștine și fiind considerată o divinitate maternă, care patronează natura sălbatică, Muma-Pădurii face parte dintr-un panteon extins de spirite și divinități asociate cu stihiiile și pădurea, alături de alte entități mitologice precum Fata-Pădurii și Moșul Codrului. Deși inițial a fost o protectoare a pădurii și a viețuitoarelor sale, în perioada creștinismului, a dobândit un caracter malefic, devenind o entitate asociată cu duhurile rele. În mentalul colectiv tradițional, Muma-Pădurii este descrisă ca o ființă monstruoasă și înfricoșătoare, care pedepsește pe cei care încalcă regulile pădurii, devenind un simbol al forțelor sălbatice și obscure ale naturii. În unele creații folclorice, ea servește ca element de comparație pentru persoanele cu înfățișare urâtă și caracter meschin.

Cuvinte-cheie: Muma-Pădurii, ființă antropofagă, mitologie, panteon forestier, trăsături malefice, mentalitate tradițională.

Muma-Pădurii: the mythological dimension and its role in the traditional collective mind

Abstract. In this article, the author explores the mythological and folkloric dimension of the deity Muma-Pădurii, one of the most complex and contradictory archetypal figures in traditional collective mentality. Muma-Pădurii symbolizes both primordial fears related to nature and the duality between good and evil. Although predominantly described in popular beliefs and superstitions as a malevolent and terrifying character capable of causing harm and destruction, she also exhibits a compassionate and protective side, often being pacified by the kindness of fairy tale heroes.

With pre-Christian roots and considered a maternal deity governing the wild nature, Muma-Pădurii is part of an extensive pantheon of spirits and deities associated with the elements and the forest, alongside other mythological entities such as Fata-Pădurii

and Moșul Codrului. Although initially a protector of the forest and its inhabitants, during the Christian period, she acquired a malevolent character, becoming an entity associated with evil spirits. In traditional collective mentality, Muma-Pădurii is described as a monstrous and terrifying being, who punishes those who break the rules of the forest, becoming a symbol of the wild and obscure forces of nature. In some folkloric creations, she serves as a comparison for people with an ugly appearance and a petty soul.

Keywords: *Muma-Pădurii, anthropophagous being, mythology, forest pantheon, malevolent traits, traditional mentality.*

În mentalul colectiv tradițional, narațiunile despre lupta dintre bine și rău au ocupat întotdeauna un loc central, cu accent pe victoria finală a binelui. Pentru cercetătorul pasionat de imaginarul culturii tradiționale, devin deosebit de interesante formele și modalitățile prin care aceste concepte sunt reprezentate. Imaginația autorului anonim al basmelor populare se dovedește extrem de prolifică, conturând portrete complexe ale răului în diverse ipostaze. Un exemplu remarcabil este Muma-Pădurii, un personaj mitofolcloric deosebit de puternic, invocat chiar și astăzi în folclorul românesc. Această figură simbolizează nu doar frica ancestrală de necunoscut, ci și ideea că răul poate fi îmblânzit sau înțeles în anumite condiții.

Dimensiunea mitologică. Muma-Pădurii sau Mama-Pădurii este un personaj central din panteonul mitologic românesc, considerată drept „o «sfântă» precreștină” (Cirimpei, 1985, p. 22), un arhetip al divinităților mume, alături de Muma Caloianului, Muma Ploii, Maica Precista/Maica Domnului, Muma Pământului, Muma Dracului (Ghinoiu, 2013, p. 28), precum și al altor entități mitologice care patronează stihiiile și regnurile naturii, ca Știma Apelor, Vâlva Băilor etc. (Evseev, 1998, p. 250). Ea face parte și din panteonul forestier, alături de Fata-Pădurii (care în Maramureș se consideră o ipostază tânără a Mumei-Pădurii), Moșul Codrului, Omul Pădurii, Ciuma Pădurii (Ghinoiu, 2013, p. 56), Brehne, Zâne, Șoimane, Ursitori, Fetele-câmpului, Fetele-codrului, Joimărițe, Năluci (Ciașianu, 1914, p. 231) etc. Este cunoscută în mitologia și folclorul românesc și cu numele de „Știma Pădurii”, „Vidma Pădurii”, „Potca Pădurii”, „Vâlva Codrului”, „Ciuda Lumii”, „Vâlva Pădurii”, „Pădureana”, „Păduroaica”, „Mama Huciului”, „Mușă” sau „Surata din Pădure” (Candrea, 1944, p. 165). Făptura ei este o „întruchipare a stihiiilor întunecoase, veșnic înfrigurată și dornică de carne de om” (Coman, 1986, p. 61). În descântecele populare, datorită naturii sale malefice, Muma-Pădurii obține o serie de epitete sugestive, precum: „Carapancea, pancea”, „păreră”, „Lucă”, „nălucă”, „Miazanopții”, „colțato”, „zâmbato”, „scălâmbato”, „Murgitu serii”, „Potolitu zării”, „leoiacă”, „zmeoaică”, „Mamornițo”, „Răvărsatu’ zorilor”, „Pusu’ zilei”, „Miazăzi” (Rădulescu-Codin, 1986, p. 576-578), „spăimântată”, „grozav de urâtă”, „urâto”, „groznic”, „despletito”, „urâta lumii”, „buzato”, „strigoaico”, „moroaico” (Pamfile, 1916, p. 226), „hală”, „bală” (Hodoș, 1912, p. 70) etc.

Ivan Evseev ajunge la concluzia că atât atributele epice, cât și epitetul „Muma-Mumelor”, relevat de unele texte folclorice, denotă faptul că „dintr-un arhaic spirit al pădurilor, ea a căpătat multe însușiri ale străvechii divinități a naturii, devenind un gen de *Magna-Mater*” (Evseev, 1998, p. 289). În perioada creștinismului, laturile

sale negative s-au accentuat, Muma-Pădurii ajungând patroana și mama tuturor duhurilor malefice nocturne sau chiar a morților (Popescu-Ciocănel, 1902, p. 1).

Este o ființă malefică „paraumană” (Kernbach, 2002, p. 318), „principalul geniu rău al codrului” (*ibidem*, p. 341), o „nălucă; o fantomă sau stafie cu chip de femeie; o umbră; un duh rău sau o ființă cu însușiri drăcești, de duh rău sau necurat, asemănătoare cu strigoi” (Mușlea, Bîrlea, 2010, p. 191), care „stă în pădure cu cei năzdrăvani” (Niculiță-Voronca, II, 1998, p. 244). Este considerată o făptură antropofagă, cvasiumană, cvasidendromorfă, violentă, fioroasă, „fostă ibovnică a monstrului Ciută-nevăzută” (Kernbach, 2002, p. 341. A se vedea: *Pipăruș Pătru și Florea înflorit*. În: Pop-Reteganul, V, 1913, p. 39). Potrivit credințelor populare culese de etnologul Gheorghe Ciaușianu, Muma-Pădurii este o ființă nocturnă, care își face apariția în codri pe la miezul nopții și dispare odată cu revărsatul zorilor. Este considerată una din reprezentările antropomorfe ale spiritelor pădurii, deoarece în mentalitatea tradițională se credea că fiecare copac are un duh sau suflet, care părăsește copacul și se manifestă în exterior. Explicația vine din faptul că popoarele primitive, mai ales cele silvice, aveau obiceiul plantării de arbori pe morminte, iar „cimitirele își aveau sediul în păduri” (Ciaușianu, 1914, p. 266-267), de unde și credința că sufletele celor răposați continuă să se manifeste ca duhuri ale arborilor.

Deși numele ei este perceput literalmente ca mamă a pădurii, valențele sale mitologice depășesc denotațiile primare ale termenului. Ea este considerată un spirit protector al spațiului forestier și al viețuitoarelor care trăiesc acolo, însă, în același timp, este văzută ca o entitate malefică, capabilă să provoace nenorociri oamenilor care îi calcă teritoriul și nu-i respectă interdicțiile: „Pedepsește (sperie, ia glasul, ologește, pocește) femeile care torc în ziua de marți, bărbații care fluieră sau cântă prin pădure și-i trezesc copiii, tăietorii de lemne care nesocotesc regulile pădurii, pe cei care culeg fructele de pădure în ziua de Probejenie (6 august)” (Ghinoiu, 2013, p. 200).

În opinia cercetătorilor culturii tradiționale, Muma-Pădurii este un „relict matriarhal”, o divinitate silvestră „din cele mai vechi în panteonul general” (Kernbach, 2002, p. 342). Are „un caracter net arhaic, de mumă a tot ce este în munte, în codru, fiind reprezentată de tot ce este matern în această zonă (cerboaică, bouriță, capră sălbatică, ursoaică, iepuroaică), deci, în ultimă analiză, este zeitatea-mamă montană, principiul matern al muntelui, muntele însuși, cu toate înfățișările lui. Numai așa se explică unele credințe care au dăinuit până de curând, după care mama-pădurii «se poate preface și poate lua diferite înfățișări de animale...»” (Herseni, 1977, p. 295).

În peisajul spiritual contemporan, Muma-Pădurii este reprezentată ca o „babă bătrână cu dinții de lână” (Olinescu, 2001, p. 320), foarte urâtă și înfricoșătoare, având dimensiuni uriașe – cât o casă, o căpiță de fân sau chiar „mai mare ca un stâlp de telefon” (*Sărbători și obiceiuri*, 2004, p. 402) –, sau este descrisă ca fiind la fel de înaltă ca cei mai mari copaci din codru: „nantă, cât pădurea” (Niculiță-Voronca, II, 1998, p. 510). Portretul fizic este respingător: un trup uscat și gârbovit, acoperit cu păr, picioare foarte lungi, asemănătoare celor de bou, „nantă și cu păr lung până în pământ și tot una bocește prin pădure” (Niculiță-Voronca, I, 1998, p. 151).

Capul său este uriaș, cât o baniță, gura mare cât o șură, ochii scânteietori și mari cât o sită sau o strachină, iar dinții (colții) lungi cât o palmă, ca lopețile sau cât secera, cu șuvițe de păr asemănătoare unor șerpi, și „unghiile la mâni și la picioare ca la lup” (Bîrlea, 1976, p. 242), sau „unghiile ca furcile și cu copite de cal la picioare” (Olteanu, 1998, p. 148). Se spune că se culcă pe o ureche, acoperindu-se cu cealaltă; fața îi este ca scoarța de fag, iar dosul ca scoarța de brad (Mușlea, Bîrlea, 2010, p. 192). Au fost atestate informații privind înfățișarea tânără a Mumei-Pădurii: „Mama Pădurii apare adesea ca o femeie bătrână sau ca fecioară frumoasă, cu o glugă și nu i se văd decât ochii speriați”; „Unui om, trecând cu o căruță nu prea încărcată pe la hotare, unde se crede că locuiesc duhurile, i-a ieșit în cale o copilă. Ea s-a așezat în căruță, care s-a îngreunat în asemenea măsură, încât boii au scos limba, trăgând din greu. Când au ajuns aproape de sat și s-au auzit cocoșii, fata a dispărut, iar căruța s-a ușurat” (Brill, 2006, p. 35); „Odată, a venit o vidmă din pădure, în chipul unei fete, și [le] chema [pe] celelalte din sat, la șezătoare. Le-a spus că sunt chemate de flăcăi și își vor găsi miri. Dacă vreo fată se ducea, nu mai revenea, pentru că era mâncată de vidmă cu cei 12 zmei ai ei” (*ibidem*, p. 35).

Muma-Pădurii este descrisă ca fiind îmbrăcată fie în alb, fie în negru, în mușchi sau în haine făcute din flori și frunze, ori din scoarță de copac. Uneori, poate lua forma celui mai gros copac din pădure, a unui „copac crăcuros” (Pamfile, 1916, p. 212), a unei cioate din pădure, a unei tufe încâlcite sau a unei tufe de vâsc în stejarii bătrâni. De asemenea, poate apărea sub forma unei plante cu trunchiul sau rădăcina având forma unui trup omenesc, a unei „năgădaie ca vulturul”, ca o „insectă neagră ca rădașca”, sau e „negura ce se lasă deasupra pădurii” (Mușlea, Bîrlea, 2010, p. 191). Este considerată o ființă malefică care „umblă la marginea pădurii spre a momi pe drumetii răătăciți, iar plimbările ei stârnesc vuietul pădurii; adesea, râde sinistru, plânge hohotitor sau chiurie și croncăne” (Kernbach, 2002, p. 341). Se spune că iese numai pe vreme ploioasă și plânge mai ales „când se taie un copac sau pădurea” (Mușlea, Bîrlea, 2010, p. 192). Ea „se dă pe lângă bărbați, caută să se drăgostească cu ei și uneori îi săgeată sau îi ologește de picioare” (Candrea, 1944, p. 165). Potrivit informațiilor obținute de Bogdan Petriceicu-Hasdeu, Muma-Pădurii este mută sau nu vrea să vorbească în preajma oamenilor (Mușlea, Bîrlea, 2010, p. 192), asemeni turcii sau bouriței ceremoniale (Herseni, 1977, p. 295), deși în basme este vorbăreată, modificându-și vocea pentru a-i ademini pe oameni în locuința sa. Se crede că stăpânește „99 de feluri de a-i ademini pe oameni să iasă din casă sau să intre în pădure, unde adesea își frige victimele și le mănâncă” (Evseev, 1998, p. 288). În unele basme, vine să aline singurătatea fetelor rămase singure acasă, pe care le mănâncă (Popescu-Ciocănel, 1902, p. 1), în altele, aceasta ademenește fetele mari, invitându-le să toarcă la ea în bordei (Pamfile, 1916, p. 217; Hasdeu, 1997, p. 58-59).

Muma-Pădurii este asemănată cu *vidma*, o stafie a pădurii, sau cu „o sluțenie” (*Sărbători și obiceiuri*, 2004, p. 402), fiind descrisă fie ca jumătate om, jumătate lemn, fie ca o creatură cu „jumătate de femeie și jumătate de trup de bărbat” (Niculiță-Voronca, II, 1998, p. 244). Alteori, apare sub forma unei călugărițe „cu părul despletit” (Pamfile, 1916, p. 212). În Țara Hațegului, Muma-Pădurii este o fată bătrână și primejdioasă, în Bucovina – „o femeie foarte frumoasă, având însă darul

de a lua orice altă înfățișare” (Pamfile, 1916, p. 213), iar în Oltenia – „o mândreață de fată” (Pamfile, 1997, p. 186, p. 189). Se mai crede că această făptură are abilități supranaturale de a lua mana vacilor, trimițând șerpilor să le sugă laptele: „ea n-are lapte – și când vro vacă n-are lapte, trimite pe șerpe ca s-o sugă, să-i vie laptele” (Niculiță-Voronca, II, 1998, p. 244). Se spune că atunci când plouă, Muma-Pădurii, ca divinitate care poate orândui stihiiile naturii, se urcă pe o movilă și alungă norii. De asemenea, poate dezlănțui ploii cu broaște. În basmul *Făt-Frumos din lacrimă* de Mihai Eminescu, ea este stăpâna furtunii și a secetei: „Pe unde trece ea, fața pământului se usucă, satele se risipesc, târgurile cad năruite” (*Basmele românilor*, I, 1984, p. 33). Când stă în pădure și plânge, oamenii care o întâlnesc trebuie să o întrebe cu respect pentru a o îmbuna: „«Doamnă mare, de ce plângi?» Ea zice că n-are ce mânca. Atunci să-i dai o bucăică de pâne. Dacă nu-i dai, e foamete” (Niculiță-Voronca, II, 1998, p. 244).

Ființa antropofagă Muma-Pădurii are puterea de a se transforma în diverse animale sau obiecte, precum bivoliță, iepure, cal, vacă, câine, găscă sau chiar o căpiță de fân și poate să își schimbe oricând dimensiunea, devenind fie foarte mare, „o matahală cât casa, ori înaltă cât copacii”, fie foarte mică, „cât să încapă într-o scorbură de copac” (Kernbach, 2002, p. 341). Există și o plantă leucitoare cu multiple efecte, inclusiv asupra fecundității sexuale, numită *mama-pădurii* sau *floarea-șarpelui* și *cucurez-de-pădure* (Șăineanu, 1895, p. 994), cu ajutorul căreia pot fi tratate diverse boli: de plânsori, dalac, epilepsie, friguri, lipitură, nebuneală, speriat, infertilitate (Mușlea, Bîrlea, 2010, p. 193). Culegătorii basmelor valahe, Arthur și Albert Schott, au făcut o descoperire curioasă în privința acestei plante, menționând că „numele vechi latin al acesteia este *matris sylvae*” (Schott, 2003, p. 303). În calitate de substitut fitomorf al ființei antropofage, planta este folosită în descântecelor pentru alungarea bolilor copiilor. Trebuia culeasă în noaptea de Sânziene, într-o liniște totală pentru a nu fi „speriată”, altfel se putea ascunde în pământ. În stare uscată, planta se folosea pentru afumarea sau tămâierea bolnavului, ori pentru prepararea unei infuzii cu care se spăla cel afectat, în timp ce se rostea și un descântec:

„Ho, Muma Pădurii,/ Ho, moroaico,/ Ho, strigoaico,/ Eu cu securea te-oi tăia,/ Cu focul te-oi ardea,/ Cu apa te-oi stingea,/ Cu tămâie și muma pădurii te-oi tămâia./ Fugi de la copilul meu,/ Fugi în satul.../ Să rămână copilul/ Curat, luminat/ Ca steaua din Cer,/ Ca poala Sfintei Marii,/ Leac din mâna mea să fie” (Ghinoiu, 2013, p. 200).

Ca stăpână a pădurii, Muma-Pădurii exercită un control absolut asupra tuturor vietăților din codru, inclusiv asupra șerpilor și broaștelor (Niculiță-Voronca, II, 1998, p. 244). Ea își are sălașul în cele mai întunecate și ascunse colțuri ale pădurii, în adâncurile munților, departe de ochii oamenilor, locuind fie într-o scorbură de copac, fie într-un bordei. Muma-Pădurii cutreieră munții și pădurile în timpul nopții, călătorind într-o trăsură trasă de cerbi (Ghinoiu, 2013, p. 74) sau pe „un cal cu nouă inimi, stârnind vuietul codrului” (Evseev, 1998, p. 288), iar alteori „merge sprijinită într-o cârjă” (Olinescu, 2001, p. 320). Aceasta veghează asupra tuturor copacilor, pe care îi îngrijește ca o mamă, „dându-le piept” și hotărându-le soarta de a trăi sau de a fi tăiați: „Îi dojenește, dacă cresc strâmbi, le pune nume și porecle

și când se supără pe vreunul, îl blestemă să fie tăiat sau trăsnet. De aceea se găsesc fulgerați tocmai copacii cei mai frumoși, dar care s-au mândrit în fața Mumei-Pădurii” (*ibidem*, p. 321). În mentalitatea populară, se crede că Muma-Pădurii are mulți copii, născuți fie dintr-o legătură cu diavolul, cu Moșul Codrului, fie chiar cu însuși Dumnezeu. Printre acești copii se află și vântul, despre care se spune că este „duhul lui Dumnezeu și mama lui e Mama-Pădurei” (Niculiță-Voronca, I, 1998, p. 346).

Prezența Mumei-Pădurii este asociată în general cu tristețea, posomorârea și moartea, iar ea este cunoscută pentru faptul că face rău oamenilor pe care îi întâlnește. Printre aceste răutăți se numără luarea vitelor, omorârea cailor și câinilor, furatul focului, bătutul oamenilor, strâmbatul gurii, înăbușirea în somn și rătăcirea prin pădure. Se crede că oricine răspunde chemării Mumei-Pădurii amuțește pe loc, fiind incapabil să mai vorbească. Toate aceste nenorociri au loc noaptea, până la cântatul cocoșilor. Pentru a se proteja de influența malefică a Mumei-Pădurii, oamenii recurg la practici magice, cum ar fi semnul crucii, făcut cu limba în cerul gurii, aprinderea unui foc mic în calea sa sau intensificarea focului deja aprins (Brill, 2006, p. 37). Aceste practici au rol de a îndepărta puterile urgiei malefice. Un alt mod de a o slăbi este legarea ei cu un brâu, ceea ce îi reduce sau chiar îi anulează complet puterile: „puteai scăpa de ea dacă o încingeai cu un brâu” (*Sărbători și obiceiuuri*, 2004, p. 402). Într-o legendă populară, pușcașul care a folosit crucea ca mijloc de apărare împotriva Mumei-Pădurii este blestemat de aceasta să nu mai aibă zile bune (Pamfile, 1916, p. 214), fapt care denotă că obiectele și acțiunile apotropaice nu erau pe placul demonului silvestru.

Muma-Pădurii are o plăcere deosebită să tulbure somnul copiilor, speriiindu-i sau chiar deformându-i. În anumite regiuni, se crede că ea poate fura copiii oamenilor, înlocuindu-i cu propriii ei copii „schimonosiți și plângăcioși”. În alte locuri, se spune că propriii săi copii sunt foarte liniștiți, deoarece Muma-Pădurii îi hrănește cu somnul furat de la copiii oamenilor: „Dacă nu le-ar aduce somn străin, acești copii ar fi nesuferiți; odată chiar se zice că a fost atât de mult supărată pe dâșii, încât Mama-Pădurii i-a blăstămat și i-a prefăcut în insectele veninoase cari se numesc *viespi negri*” (Pamfile, 1916, p. 213). Pentru a preveni aceste acțiuni malefice, oamenii luau măsuri precum închiderea ușilor și ferestrelor și evitarea pedepsirii copiilor. Femeile din Transilvania, înainte de a pleca la muncă, lăsau de pază mătura și foarfeca, iar în Bucovina se credea că obiectele de uz casnic: cleștele, mătura și vătraiul, așezate în formă de cruce, aveau valențe apotropaice. Alte mijloace de protecție împotriva Mumei-Pădurii includeau banul de argint, tămâia, sarea, usturoiul, țărâța, cenușa și fierul, toate considerate eficiente pentru ocrotirea pruncilor.

Există o serie de credințe și superstiții în mentalitatea tradițională, care vizează direct acțiunile necesare pentru a preveni boala „de muma-pădurii”. De exemplu, „Un copil nu se scoate din casă 40 de zile de la nașterea lui, ca să nu se lipească de el muma-pădurii”; „Nu e bine să lași scutecele spălate ale copiilor mici afară, după asfințitul soarelui, căci se îmbolnăvesc, dă peste ei boala numită «mama-pădurei», „adică plâng mereu tot întruna noaptea”; „Un copil după ce s-a botezat, în ziua aceea se pune lângă el, unde doarme, un fier, o mătură, și presară țărâțe și spuză

din foc, ca să nu vie Muma-Pădurei să-l omoare sau să-l pocească” (Gorovei, 1915, p. 214); „Se leagă la unul din capetele fașei copilului «trei toporele de metal, cam de 2 cm de mari»” (Candrea, 1944, p. 165); „Se pune în leagănul copilului un obiect de fier, cuțit, ac sau cuiu, din cauza credinței că fierul îndepărtează duhurile rele” (*ibidem*, p. 165).

➤ În cazul când copiii nu pot dormi, tresar și plâng în fiecare noapte la aceleași ore, se spune că Muma-Pădurii i-a îmbolnăvit și că suferă „de muma-pădurii”, „de deochi” sau „de speriat/sperietură”. Pentru a-i vindeca, mamele apelează la ajutorul descântătoarelor, care efectuează niște ritualuri magice, „la ușă, cu toporul în apă neîncepută, cu lumânărică, lemn de alun” (Pamfile, 1916, p. 224), sau „cu ajutorul unei securi, care se înfige cu tăișul în pragul ușei” (Tocilescu, I, I, 1900, p. 595), ori folosesc trei cărbuni, așezați în trei locuri la ușă, în timp ce rostesc formule magice specifice pentru aceste boli. Iată câteva exe. „**de muma-pădurii**” – „se face seara”, „se ține copilul în brațe și în umbra lui se dă cu toporul de trei ori, zicând: Fugi, nălucă,/ prin preluncă,/ prin răzor,/ printre răzor,/ că te taiu cu ăl topor” (Gorovei, 1915, p. 214);

➤ „**de muma-pădurii**” – „descântecul se face cu ajutorul unei securi, care se înfige cu tăișul în pragul ușei, când se zic vorbele”: „Tu Muma-pădurii,/ Tu de astă seară în colo să nu mai vii,/ Că tu vii cu mâinile cât rășchitoarele,/ Cu picioarele cât prăjinile,/ Cu ochii cât sitele,/ Cu dinții cât teslele,/ Cu unghiile cât secerile./ Să te duci în coadele mărilor,/ În coarnele cerbilor,/ Unde fata mare cosița nu împletește,/ Voinic nu chioțește./ Că ele te adastă cu făcliele aprinse,/ Cu mesele întinse,/ Cu paharele pline rase,/ Puse pe masă./ Acolo să musci,/ Acolo să mănânci,/ Acolo să șezi,/ Acolo să odihnești/ De astă seară încolo/ Să nu mai vii la cutare,/ Că te taiu cu securea./ Și nici acolo să nu șezi./ Ci să te duci în ăl fund de mare,/ Că te-așteaptă o fată mare,/ Moașea dumitale” (Tocilescu, I, I, 1900, p. 595);

➤ „**de muma-pădurii**” – „se descântă cu toporul și cu mătura în talpa casei despre soare-scapătă. Apoi cu tăciune de foc și cu un surcel de alun. Vrăjitoarea învârtește sub călcâiul ei tăciunele și rostește cuvintele”: „Tu, Muma-pădurii de miazăzi,/ Tu, Muma-pădurii de miazănoapte,/ Tu să fugi,/ Tu să te duci/ Îndărăt de unde ai venit și pe (cutare) să-l părăsești./ Du-te la fetele tale/ La frumoasele tale,/ La gramnicele tale,/ Îndărăt de unde ai venit./ lasă pe (cutare) curat./ Luminat/ Ca Maica Precista din cer ce l-a dat”. „Cu pulberea cărbunelui se mânjește cel suferind, făcându-i-se în frunte și în obraz semnul crucii” (Tocilescu, I, I, 1900, p. 597-598);

➤ „**de muma-pădurii**” – „se descântă în apă neîncepută cu lumânărică, cu lemn de alun și la ușă, cu toporul”: „Tu, Muma-pădurii,/ Tu Păduroiule,/ Cu vacile vii,/ Cu vacile te duci,/ De la (cutare) să fugi” (*Ion Creangă*, I, 2004, p. 14);

➤ „**de muma-pădurii**” – „ieai pâine și pui ochii pe pădure și zici de trei ori în trei părți aruncând cu pâine: U, Muma-pădurii, Miază noptii,

până astă seară a plâns băiatul meu de fata ta (sau altfel, după cum e copilul); acum să plângă fata ta de băiatul meu. Eu ți-arunc pâine, tu să dai somnul și liniștea, să doarmă ca mielul și să se îngrașe ca purcelul” (*Ion Creangă*, IV, 2006, p. 231);

➤ **„de mama-pădurii”** – „se pune o secere atârnată la ușă și se zice”: „Secere secerătoare,/ Cum ești ziua tăietoare,/ Să fii noaptea păzitoare/ La N./ Prin pat,/ Pe sub pat,/ Prin așternut,/ pe sub așternut!” (Pamfile, 1916, p. 224);

➤ **„de mama-pădurii”** – „se iea trei cărbuni, se pun în trei locuri la ușă, și se zice”: „Voi, acești cărbuni,/ Să vă faceți trei Îngeri buni,/ Să păziți prin bătătură,/ Prin casă,/ Pe sub casă,/ Prin pat,/ Pe sub pat./ Unde veți afla de Muma-pădurii,/ S-o luați,/ Să o sfărâmați,/ Inima să i-o mâncați,/ În casă să n-o mai lăsați,/ Căci Muma-pădurii copilul mi-a izmenit/ Ți mi l-a prăpădit!”, „Muma mumelor,/ Muma-pădurilor,/ eu te strig,/ tu să-mi răspunzi;/ eu îți dau,/ Tu să-mi dai;/ Eu îți dau plânsul copilului meu,/ Tu să-mi dai odihna a lui tău/ Să doarmă ca tunul,/ Să tacă ca alunul;/ Cum dorm păsările în tine,/ Așa să doarmă copilul la mine!” (Pamfile, 1916, p. 225);

➤ **„de muma-pădurii (de spărietură la copii)”** – „U! u!, muma văilor/ Și a pădurilor,/ Tu, moroaică,/ Tu, strigoaică,/ Tu, spământoaică,/ Tu, Muma-pădurii,/ Tu, Muma păduroiului,/ Tu din sara de astă seară/ Să nu mai vii la (... cutare copil),/ Că dacă vei mai veni,/ Eu cu foc te-oi arde,/ Cu tămâie te-oi tămâia,/ Cu sare te-oi săra,/ În apă te-oi îneca,/ În coadele mărilor te-oi arunca” (*Ion Creangă*, V, 2007, p. 241);

➤ **„de deochete”** – „Cine l-a deochiat/ A crăpat;/ Cine a râmnit/ A plesnit!/ Să i se descheie/ Deochetura,/ Strigoaica,/ Moroaica,/ Anglezoaica./ – Nu-l fărâmați,/ Nu-l detunați,/ Nu-i dați cu spărieturi,/ Cu măsele de oțel./ Dar să vă duceți/ În dutini,/ În văi,/ În colo-văi;/ În vârful munților,/ În umbra brajilor,/ În copitele cailor,/ În coarnele ciutelor./ Trage-i deochetura,/ Tu, Moroaica,/ Strigoaica,/ Anglezoaica;/ Și tu, Muma-pădurei,/ Nu-l spărieți,/ Nu-l fărâșiți, nu-l prăpădiți./ Ci să remâie (cutare) curat,/ Luminat,/ Ca Maica Domnului ce l-a lăsat!” (Tocilescu, I, I, 1900, p. 555).

Intensitatea incantațiilor magice este strâns legată de simbolistica cutumiară a zilelor săptămânii și a anumitor obiecte. Se descânta doar în zilele de miercuri, vineri și sâmbătă seara, folosindu-se tămâie și flori de la Vinerea Mare, care se puneau pe foc și apoi erau stinse cu apă. Cu fumul care rezulta, se afuma copilul și locul unde acesta dormea. Ulterior, mama lua copilul în brațe și având o bucățică de mămăligă sau pâine, ieșea din ogradă și rupea mămăliga în trei părți. Trebuia să rostească descântecul de trei ori. După fiecare incantație, arunca spre pădure câte o bucățică de mămăligă. Oferirea acestei ofrande urmărea scopul de „a câștiga bunăvoința demonului” (Olteanu, 1998, p. 150), astfel încât acesta să nu se apropie de copii. În mentalitatea tradițională, mămăliga era considerată alimentul care îi proteja pe oameni de foametea devoratoare a Mumei-Pădurii (Niculiță-Voronca, I, 1998, p. 151).

De asemenea, descântecul împotriva Mumei-Pădurii se fac și pentru adulți, mai ales pentru femeile care visează urât. Se practica pregătirea unei amulete speciale,

a unui *baier* care conținea diverse obiecte: „tămâie neagră, tămâie albă, piper, silitră, pucioasă, lulachiu, sare (...), șarpe din coiful armăsarului (...), căpățână de șarpe tăiată cu pară de argint de la șarpe prins în luna lui martie, broască găsită în gura șarpelui, buruieni de lipitură (sau de muma-pădurii (...), păr din ceafa femeii căreia i se face baierul, 4 case de păiajen culese în piez din 4 colțuri ale casei, o țândărică din pragul de jos al ușii de la camera de dormit și (...) 9 boabe de grâu” (Pamfile, 1916, p. 229). După ce baierul era descântat, se ținea trei zile la icoană, apoi era cusut în brăul pe care femeia îl purta atâta timp cât dorea. Acest baier are rol apotropaic, fiind purtat și de femeile ai căror copii nu trăiesc sau care au pierderi în gospodărie, cum ar fi moartea vitelor sau a păsărilor ori alte pagube repetate.

Se credea, de asemenea, că Muma-Pădurii putea să pocească flăcăii și fetele necăsătorite: „Ea strigă cu glas prefăcut, în 99 de feluri. Dacă strigă pe un fecior, îl strigă cu glasul tătâne-său sau a mâne-sa; glasul cel de al treilea însă este mai ascuțit și nu seamănă a glas de om. Pe cine îl pune păcatul să răspundă, îl pocește, îi ia glasul” (Pamfile, 1916, p. 223). În calitatea sa de duh al lumii de dincolo, se credea că ea pedepsește fetele care au născut copii din flori și i-au omorât, dându-le acești copii să-i mănânce: „În toată curgerea unei săptămâni își vor mânca copiii, însă sâmbăta, acei copii vor fi întregi” (Pamfile, 1916, p. 232); „vidma aceasta, pe ceea lume, bagă copiii în gură la fetele cari au avut copii și i-au omorât; și-i mănâncă toată săptămâna, iar sâmbăta să fac la loc” (Niculiță-Voronca, II, 1998, p. 244).

În mentalitatea tradițională, Muma-Pădurii mănâncă „broaște”, adică „hrană spurcată” (Coman, 1986, p. 109-110), sau este antropofagă, „mănâncă oamenii ca și capcâni cei cu un ochi în ceafă și unul în frunte” (Niculiță-Voronca, I, 1998, p. 150). În alte credințe populare, deși este o ființă urâtă, care locuiește în păduri, se hrănește cu semințe și „nu făcea rău oamenilor” (*Sărbători și obiceiuri*, 2004, p. 402). Lazăr Șăineanu menționează că Muma-Pădurii este considerată, prin unele părți din Banat și Ardeal, drept o zână binevoitoare, care le arată copiilor rătăciți prin pădure cărarea spre casă (Șăineanu, 1895, p. 994). Potrivit altor credințe din Banat, ființa antropofagă se arată prietenoasă și oamenilor care „cu sfială și evlavie intră în pădure – care-i stăpânirea ei – dacă-s slabi, îi ajută la tăiatul lemnelor, la încărcat, îi păzește pe ei și pe trăgătorii lor de toate primejdiile ce li s-ar putea întâmpla. Pe lângă toate cele arătate, se susține cu multă credință, că bunătatea ei, în necazurile oamenilor, e foarte mare. Ea le mai dă celor necăjiți sfaturi de îndreptare și le prescrie leacuri” (Novacoviciu, 1926, p. 59. Apud: Candrea, 1944, p. 166); „vine la lumina lunii și se adresează blând trecătorului căruia i s-a întâmplat o nenorocire” (Brill, 2006, p. 35); „unele femei cheamă pe Mama-Pădurii să le ajute la necazuri (processe etc.)” (Mușlea, Bîrlea, 2010, p. 193).

Ipostazele Mumei-Pădurii: Moșul Codrului și Fata-Pădurii. Deși are „o prezență mult mai slabă în textele mito-folclorice” (Evseev, 1998, p. 288), ipostaza masculină a Mumei-Pădurii este Moșul Codrului, „un demon silvestru antropofag, cel mai rău dintre duhurile care se adăpostesc în codri; neavând atitudine răufăcătoare decât împotriva dușmanilor pădurii; el este receptat mai repede ca un zeu ocrotitor al naturii; în Transilvania și Oltenia, este cunoscut și sub numele de Păduroiul” (Kernbach, 2002, p. 316), Tatăl-Pădurii sau Mareș-Tată (Pamfile, 1916, p. 234). Romulus Vulcănescu observă că în contextul datinilor românești,

acesta este menționat ca „partener al Mumei-Pădurii, deși fiecare acționează pe cont propriu” (Vulcănescu, 1987, p. 490).

Ipostaza tânără a Mumei-Pădurii este considerată Fata-Pădurii (Olteanu, 1998, p. 148): „Mama-Pădurei este o fată bătrână și foarte primejdioasă și șade numai prin pădure. În fiecare pădure este adică în câte o tufă o nuia grosă, cu foarte multe rămurele, încâlcite ca o mătură, și aceasta este a Mamei-Pădurei”; „Apoi, bătrânii spuneau că Fata-Pădurei a fost pe dinainte ca o fată și la spate a fost covățită, ca și covata pâinei”; „Fata-Pădurei e femeie ca și femeile, numai au obrazul stâng flocos, că celalt e hireș” (Papahagi, 1979, p. 340). Demonul silvestru apare în numeroase texte folclorice din Maramureș, în corelație cu un alt personaj mitologic, Omul Noptii sau Omul-de-miazănoapte, o „reprezentare masculină, esențialmente benefică, a cărei funcție majoră, dar nu exclusivă, este protejarea victimelor potențiale și pedepsirea Fetei-Pădurii pentru agresiunea săvârșită” (Eretescu, 2007, p. 14-15); „Dușmanul cel mai crud al ei e Omul-de-miazănoapte, care o urmărește continuu spre a o frige și mânca” (Lenghel Izanu, 1938, p. 19. Apud: Papahagi, 1979, p. 341).

Fata-Pădurii, asemenea Mumei-Pădurii, este învăluită într-un ansamblu de credințe și repere tradiționale care îi conturează esența mitologică. Acestea se referă la „înfățișarea sa gigantică” și la „câteva acțiuni tipice pe care le desfășoară” (Hedeșan, 2000, p. 49). Fata-Pădurii locuiește în păduri mari și dese, având o casă cu „nouăzeci și nouă de uși, nouăzeci și nouă de ferestre, nouăzeci și nouă de legene” (Bilțiu, 1999, p. 34). Ea călărește „un cal alb ca spuma laptelui” (*ibidem*, p. 232), horește de răsună izvoarele și pădurile (*ibidem*, 193), uneori „ca și cum ar iui” (*ibidem*, p. 199) sau „cum ar hori orice femeie” (*ibidem*, p. 235), adică „doine întorcea și hori faine” (*ibidem*, 193). În alte cazuri, horele ei stârnesc vânturi foarte puternice. Este adesea văzută pe la fântâni, cel mai des spălându-se și pieptănându-se (*ibidem*, p. 239), „se drăgostește cu demonii și umple lumea cu demoni mici” (Fochi, 1976, p. 121).

Portretul fizic al Fetei-Pădurii seamănă cu cel al Mumei-Pădurii. Este descrisă de performerii de folclor ca o femeie mare, „înaltă cât gardurile” (Bilțiu, 1999, p. 189) sau cât „trei garduri” (*ibidem*, p. 216), „cât o clai de fân de mare” (*ibidem*, p. 249), „cât o rudă, cât un par de fârcitură” (*ibidem*, p. 252). E considerată o „femeie mândră” (*ibidem*, p. 204), o „namilă de femeie” (*ibidem*, p. 211), „cu păr lung” (*ibidem*, p. 193, p. 205, p. 211, p. 239), uneori „până la călcâie” (*ibidem*, p. 239) sau chiar „până-n pământ roată pe ea” (*ibidem*, p. 252, p. 247). Părul poate fi „urât și alb tot huc” (*ibidem*, p. 253, p. 211) sau negru (*ibidem*, p. 256). Este „nepieptănată, toată burzoietă” (*ibidem*, p. 256), „hădă tare, sprâhuetă” (*ibidem*, p. 256), având spatele ca o covată (*ibidem*, p. 237, p. 193, p. 254) sau „ca o cioată îndoită” (*ibidem*, p. 253). În unele descrieri apare frumoasă, în altele cu „chip de babă care stă în scorburi de copaci” (*ibidem*, p. 34, p. 188). Poate avea potcoave și copite de cal (*ibidem*, p. 227, p. 231, p. 235, p. 239, p. 249), iar uneori la un picior copită de cal și la celălalt de vită (*ibidem*, p. 246), sau un picior de cal și altul de om (*ibidem*, p. 230). În imaginația populară, Fata-Pădurii apare fie goală „ca o covată” (*ibidem*, p. 193), fie încălțată „cu ciubote, cu cizme de lemn” (*ibidem*, p. 183) și îmbrăcată cu cheptar negru, zadie neagră, pânzătură neagră (*ibidem*, p. 187) sau cu palton negru (*ibidem*, p. 190), iar uneori cu haine pestrițe (*ibidem*, p. 229).

La fel ca Muma-Pădurii, această făptură mitologică este asociată cu necuratul, fiind numită și „Aripa Sătănii”. Ea se poate metamorfoza în diverse forme, precum „cal, iapă, cal cu mânz, doamnă, femeie tânără și frumoasă”, substituind uneori mândruța ciobanului de la stână (*ibidem*, p. 34). De asemenea, poate bântui animalele, cum este cazul descris în informația înregistrată pe teren „s-o băgat în porc” *ibidem*, p. 215). În alte credințe, Fata-Pădurii este considerată chiar „diavolul care a luat chipul unei fete frumoase; părul ei negru ajunge până la pământ și făptura este foarte periculoasă mai ales pentru flăcăii care dorm la turmă sau la marginea pădurii; când flăcăii își dau seama de pericol, încearcă să fugă și să se ascundă; dacă nu reușește să-i ademenească, Pădureana țipă și fuge ca nebuna, doborând în calea sa copaci și stânci; dacă nu este recunoscută și flăcăul răspunde chemării și vorbelor ei dulci, poate să rămână mut pentru toată viața” (Antonescu, 2016, p. 217).

Trăsăturile comune celor două făpturi se manifestă și prin intensitatea puterilor lor oculte și supranaturale: „stârnește vânturi dintre cele mai puternice și mai violente, furtuni care scot lemnele din rădăcină, ploi mari. Pe unde trece ea rămân oile sterpe, bolnave sau moarte. Zăruiește laptele oilor. Uneori deschide oile din staul ale ciobanilor și le alungă. Pe oameni îi aruncă cu capul în jos, îi îmbolnăvește sau le provoacă somn îndelung. Pe feciori îi duce pe sus, prin aer. Pe ciobani îi ia și duce ori le ia focul și coliba și le duce pe sus, îi bate de pământ («îi îmblățește»), îi «pocește» sau îmbolnăvește de boli incurabile, îi omoară. Alteori îi leagă cu gâtul între lemne, le ia hainele și le înfășoară prin vârfulurile parilor. Celor aflați la secerat le aruncă znopii cine știe unde” (Bilțiu, 1999, p. 34-35).

La fel ca Muma-Pădurii, Fata-Pădurii este imaginată ca o făptură care poate pricinui multe nenorociri oamenilor, schimbându-le copiii și „lăsând în locul lor pe ai ei «hâzi» sau cu păr, «cu lână de oaie și copite de cal» și plângăcioși. Copiii sunt duși la locuința ei, unde îi hrănește” (*ibidem*, p. 35). Fiiința malefică face rău doar copiilor mici, de cei mari nu se apropie (*ibidem*, p. 256). Habitatul gestionat este unul aflat sub interdicție. Cine îndrăznește să rupă florile ei, cu care Fata-Pădurii se distrează, este bătut și pus pe foc, i se ia clopul și dus pe sus (*ibidem*, p. 227), este „purtat și-n stânga și-n dreapta, dus așa de cap” (*ibidem*, p. 229). Doar în foarte puține cazuri se dezvăluie latura ei benefică: dacă este ajutată, își poate răsplăti binele făcut (*ibidem*, p. 245-246).

Pentru a fi ținută la distanță, oamenii recurgeau la soluții magice, cum ar fi amuletele: potcoave de cal puse în cruciș (*ibidem*, p. 237), un brăcinar înnodat „cu nouă noduri” legat la brâu, un brăcinar de la „gatii” (*ibidem*), un brăcinar special din coajă de tei cu „ai de vârvuri și rostopască” (*ibidem*, p. 236), „frâmbia” [funie, brăcinar, cingătoare] de la poalele unei femei sau a iubitei tânărului care se protejează (*ibidem*, p. 204), o pungă cu „ai de vârvuri, nouă grăunțe de ai, nouă de chiperi și nouă de tămâie slujită”, purtată la grumaz, sub cheptar (*ibidem*, p. 250) – toate acestea fiind descântate de babele meștere „în a face vrăjuri” (*ibidem*, p. 236) („babele meștere” [A se vedea: Eliade, 1995, p. 216]).

Un mijloc de apărare împotriva ei, exact ca și în cazul Mumei-Pădurii, este brâul: „cel care reușește să o încingă peste mijloc îi ia puterea și poate afla de la ea mari secrete” (Ghinoiu, 2013, p. 114). O altă metodă de protecție împotriva acestei făpturi este legată de simbolistica mâinii pe care o folosește omul pentru a se apăra:

„Cine se întâlnește cu Fata-Pădurii și aceasta arată că ar vrea să atace, să o lovească el primul, dar cu mâna stângă, fiindcă, dacă lovește cu dreapta, Fata-Pădurii îi va lua toate puterile și îl va omorî – Sălaj” (PRESA. Apud: Antonescu, 2016, p. 420). În Sălaj, pentru a proteja copiii sugari de Fata-Pădurii, femeia trebuia „mai întâi să așeze peste el o mătură sau o cruce, pentru că altfel Fata-Pădurii îi poate schimba copilul cu al ei; dacă femeia uită de această cerință și nenorocirea s-a întâmplat, își poate recăpăta pruncul furat aprinzând focul în cuptor și, după ce acesta se încinge, pune copilul străin pe lopată și îl îndreaptă spre foc; poate fi sigură că imediat apare copilul ei, pentru că Fata-Pădurii îl readuce pe nevăzute” (PRESA. Apud: Antonescu, 2016, p. 183. A se vedea: Bilițiu, 1999, p. 244).

Există și câteva legende care explică apariția acestei făpturi demonice. Potrivit unei legende din Maramureș, Fata-Pădurii era odinioară o fată frumoasă care s-a rătăcit în pădure. Negăsind drumul spre casă, a hoinărit până la lăsarea întunericului, când s-a întâlnit cu un om îmbrăcat în negru. Acesta, în loc să-i arate drumul spre sat, a condus-o spre o casă de piatră și, după ce a rostit niște cuvinte neînțelese, fata și-a pierdut mințile și înfățișarea, devenind hidoasă. Omul i-a luat hainele și a lăsat-o să rățească prin pădure. Nemaigăsind drumul spre casă, a rămas să bântuie pădurile, iar pe cei pe care îi întâlnea în calea sa îi tulbura, le sugea sângele, le mutila fața sau chiar îi omora (Bogdan et. al., 1980, p. 104. Apud: Antonescu, 2016, p. 236).

Muma-Pădurii – personaj în creațiile folclorice.

În continuare, ne vom concentra asupra modelelor de reprezentare a Mumei-Pădurii în mentalul colectiv tradițional, analizând basme, descântece și alte creații folclorice românești pentru a observa cum credințele și superstițiile legate de valențele malefice ale acestei divinități silvestre au fost reflectate în aceste texte.

Portretul fizic. Pornind de la credințele populare, Muma-Pădurii apare în basme descrisă ca: „o muere bătrână, cu dinții mari și ascuțiți de oțel, și urâtă de-ți era groază să te uiți la ea” (*Crăișorul șărpilor*) (Mera, 1906, p. 17) sau „o muiere mare, făcută necumpenit, cu o gură cât o șură și urâtă de mama focului” (*Muma-pădurii*) (Rădulescu-Codin, 1913, p. 314). În basmul *Zâna Zorilor*, portretizarea obișnuită a ființei silvestre este amplificată, astfel încât Vâlva Pădurii devine o creatură de-a dreptul înfricoșătoare și grotescă: „Cap n’are... dar nici fără de cap nu e... Prin aer nu zboară... dar nici pe pământ nu umblă... Are coamă ca și calul, coarne ca cerbul, fața ca ursul, ochii ca dihorul și trupul e de toate... numai de ființă nu...” (*Basmele românilor*, 1, 1984, p. 185).

Spre deosebire de alte zugrăviri obișnuite ale acestei creaturi mitologice, în lumea fabulosului fantastic ea are o apariție impunătoare și amenințătoare: „Când sună miazănoaptea, fețele mesenilor se posomorâra; căci pe miazănoapte, călare cu aripi vântoase, cu fața zbârcită ca o stâncă buhavă și scobită pe pâraie, c-o pădure-n loc de păr, urla prin aerul cernit mama pădurilor cea nebună. Ochii ei – două nopți turburi, gura ei – un hău căscat, dinții ei – șiruri de pietre de mori” (*Făt-Frumos din lacrimă*) (*ibidem*, p. 34). Chipul monstruos al Mumei-Pădurii este schițat sugestiv și în descântece: „Cu mâinile cât rășchitoarele,/ Cu picioarele cât prăjinile/

Cu ochii cât sitele,/ Cu dinții cât teslele,/ Cu unghiile cât secerile” (Candrea, 1944, p. 165); „Cu picerili ca rischitoarili,/ Cu mâineli ca secerili,/ Cu ochii ca taier’li,/ Cu dinții ca greblili” (Rădulescu-Codin, 1986, p. 576).

În basmele românești, Muma-Pădurii este înzestrată cu puteri supranaturale și obiecte magice: „are două butoaie: unul cu apă, altul cu putere, de asemenea, un cal cu nouă inimi și locuiește într-o colibă sau într-un bordei dintr-o curte înconjurată de 12 pari cu capete omenești înfipte în vârf. Poate prefăce oamenii în șerpi sau în cai, sau în vreo pasăre (grangur) prin vrăji specifice sau blesteme, iar când ucide oameni, le smulge inimile” (Kernbach, 2002, p. 341. A se vedea: *Basmele românilor*, 1, 1984, p. 36).

Interdicțiile. Ca patroană a spațiului silvestru, Muma-Pădurii obișnuiește să aplice niște interdicții vitejilor care ar vrea să-i tulbure liniștea habitatului său și își protejează împărăția prin vrăji. Acest aspect este evidențiat în basmul *Zâna Zorilor*, unde florile din păduri sunt sub vraja blestemelor celor trei Vâlve – ale pădurilor de aramă, de argint și de aur: „cine rupe din ele, acela are să se lupte cu Vâlva-pădurii” (*Basmele românilor*, 1, 1984, p. 184).

Tot aici, legătura dintre spiritele malefice ale pădurilor și animalele ecvestre este influențată de un blestem impus de o entitate supranaturală superioară. După ce viteazul Petru se luptă cu vâlvele pădurilor de aramă, de argint și de aur, acestea revin la starea lor inițială, transformându-se în cai – frați ai calului năzdrăvan al eroului – care fuseseră blestemați de Sfânta Miercuri cu sute și sute de ani în urmă (*ibidem*, p. 186-187).

Habitatul. În basmele românești, spațiul în care locuiește Muma-Pădurii este descris în concordanță cu credințele populare, care o plasează adesea într-un loc izolat și înfricoșător. Astfel, „Mama Pădurii avea locuință într-o peșteră întunecoasă, tocmai în fundul codrilor, și înaintea ușii era o curte îngrădită cu gard de nuiiele, și în stâlpii gardului erau înțepate capete de oameni. Acolo se adunau fiarele sălbatice, ca să primească poruncile de la Mama-Pădurii, stăpâna lor” (*Crăișorul șarpilor*) (Mera, 1906, p. 19). În basmul *Pădurețul*, peștera Mamei-Pădurii se află într-un „codru des și întunecos ca fundul iadului și des ca peria. (...) Peștera aceasta, era mă rog d-voastră, îngrădită cu un gard, din care ieșeau 99 de pari înalți, cu câte un cap de om în vârf; numa un singur par era gol și acesta striga vecinic: cap, cap!” (*ibidem*, p. 158). În basmul *Cei trei frați și Mama-Pădurii*, casa creaturii demonice este de sticlă (Costin, 1926, p. 6). În *Frumoasa din Nor*, Mama-Pădurii, descrisă ca „o babă fioroasă ca o Vântoasă”, locuiește „într-o dărâmătură de stânci, unde necuratul își înțarcă mlădițele” (Hodoș, 1927, p. 12).

Progeniturile. În câteva basme, se menționează ca Muma-Pădurii are un fiu vânător. De exemplu, în basmul *Păcurarul și Elena* (de Athanasie Marienescu), fiul Mumei-Pădurii pornește în căutarea Elenei, Doamna codrilor și zâna florilor, fiind ajutat de mama sa, care îi dă un frâu de cal pentru lungă sa călătorie spre târâmuri zânelor (Șăineanu, 1895, p. 285). În basmul *Ciudilă*, un băiat rătăcit prin pădure o minte pe Muma-Pădurii că este fiul ei, iar aceasta, crezându-l, îl ia cu ea la curțile sale și îl învață cum să obțină pe una dintre zânele care se scaldă în iazul de lapte

dulce (Niculiță-Voronca, II, 1998, p. 105). În alte basme, această creatură are o fată frumoasă, Ileana, de care se îndrăgostește eroul (*Făt-Frumos din lacrimă* de Mihai Eminescu) (*Basmele românilor*, I, 1984, p. 35, p. 40). În unele variante, fiica Mumei-Pădurii este chiar Fata-Pădurii: „Alături de această imaginată ființă, în același folclor daco-român apare și Fata-Pădurii, care în niciun caz nu ar putea fi confundată cu o zână, cu o cosânzeană: prin aspectul și activitatea ei, sub această denumire, ea pare a fi însăși Muma-Pădurii sau, cel mult, o fată a acesteia” (Papahagi, 1979, p. 340; Ghinoiu, 2013, p. 114). Un alt exemplu îl regăsim în tradițiile populare, unde întâlnim și o temă specifică povestirilor superstițioase, legată de lipsa de inteligență a unor ființe malefice: „Zăce că fata Mumii-Pădurii șede la Fântâna Fânațelor și tăt tulbura apa așe, că nu puteu ciurdarii și oamenii adăpa jitele. On om ce s-a gândit el. S-o dat și-o pus o cizmă roșie acolo jos, lângă apă. Fata Mumii-Pădurii o vinit, o văzut cizma, ș-o băgat un picior în cizmă, da amu o văzut că unu-i roșu, unu nu, ș-o zâs: «De-ar și asta ca și asta/ Nu m-aș da pă lumea asta!» Apoi ș-o băgat și celălalt pticior în cizmă, de nu s-o mai putut mișca, și omu ala u-o prins” (Chita-Pop, 1991, p. 231. Apud: Olteanu, 1998, p. 225). În unele descânțece, Muma-Pădurii are ca fii pe Murgilă, Miazănoapte, Decuseară și Zorilă, personaje prezente și în basmele românești, precum *Balaurul cel cu șapte capete* (Ispirescu, 1932, p. 264-270). Am selectat o incantație care ilustrează această credință:

„U! Muma-Pădurii!/ Ai șapte feciori/ Și șapte nurori,/ Ceartă-i, ceartă-ți-le:/ Să nu mai cerceteze,/ Să nu mai înfricoșeze,/ Pă N. să nu-l înspăimânteze!/ Ceartă-ți pe Murgilă,/ Ceartă-ți pe Zorilă/ Și pă Dăsărelu,/ Și pă Miezunopții!/ Ceartă-i și pă ei/ Și pă copiii lor” (Rădulescu-Codin, 1986, p. 577).

Prestarea de servicii și răsplata. Eroii basmelor, ajungând pe moșia Mumei-Pădurii, se angajează să o slujească pentru a-și obține o simbricie. Astfel, în basmul *Pădurețul*, eroul păzește timp de trei zile iapa năzdrăvană a Mumei-Pădurii, pentru a câștiga calul cu nouă inimi (Mera, 1906, p. 156). În *Crăișorul șarpilor*, fiica Împăratului Verde, soția Crăișorului, îi păzește o cloșcă cu pui (*ibidem*, p. 19). În *Basmul cu fetele de împărat*, cloșca Mumei-Pădurii este salvată de voinicul Chipăruș de un balaur cu nouă capete. Drept răsplată pentru fapta sa vitejească, Muma-Pădurii acceptă să-l scoată la suprafața pământului, fiind hrănită cu „nouă care de carne” (Hasdeu, 1997, p. 35-36).

Seduția și salvarea. În basmul *Cei trei frați și Mama Pădurii*, trei frați ciobani sunt ademeniți de Mama-Pădurii, care îi devorează pe cei mai mari dintre ei. Mezinul, fiind mai isteț, reușește să îi opărească ochii și astfel scapă cu viață (Costin, 1926, p. 6-7). Un motiv similar întâlnim și în basmul *Muma-Pădurii* sau *Mama-Pădurii și suratele* (Mușlea, Bîrlea, 2010, p. 514), unde trei fete se prind surate cu Muma-Pădurii, care le cheamă la ea să mai stea la furcă. Una dintre fete acceptă, fiind ademenită de făptura demonică și reușește să scape vie și nevătămată cu ajutorul unui șoarece care o avertizează că Muma-Pădurii își ascute dinții pentru a o mânca. Sfătuită fiind să fugă imediat acasă, scapă cu ajutorul unor obiecte magice, primite în dar de la trei oameni buni la suflet: o piatră, o perie și un ac (Hasdeu, 1997, p. 58-59). Într-o altă narațiune folclorică, *Fetița fuge de Mama-Pădurii*, eroina basmului o invită pe Muma-Pădurii în propria ei casă. Înțelegând pericolul eminent, fata reușește să fugă la o stână de oi și astfel scapă de primejdia ființei antropofage

(*ibidem*, p. 251-252). De asemenea, în basmul *Pipăruș Petru și Florea înflorit*, voinicii fug de Muma-Pădurii, după ce animalul ajutător, șoarecele, îi sfătuiește să o evite (Pop-Reteganul, V, 1913, p. 38-39). Eroi ajung la Mărtolea (Marți seara), mătușa lui Florea înfloritul, care se luptă cu Muma-Pădurii, ajutându-i astfel să scape nevătămați.

Vânatul. Uneori, Muma-Pădurii devine ținta eroilor din basme și este nevoită să fugă și chiar să se ascundă în copaci. O situație de acest tip apare în basmul *Luceafărul de ziuă și Luceafărul de noapte* de Petre Ispirescu, unde Muma-Pădurii se urcă într-un copac atunci când simte că este în pericol (Ispirescu, [1943], p. 79). Acest episod subliniază vulnerabilitatea creaturii mitice în fața eroilor hotărâți, în contrast cu puterea ei supranaturală în alte contexte.

Ingerarea. Basmul *Luceafărul de ziuă și Luceafărul de noapte* scoate în evidență o abilitate supranaturală a Mumei-Pădurii: aceea de a îngurgita și a vomă oameni, un „procedeu alimentar prin care este reactivat ciclul morții și al vieții” (Gîrlea, 2021, p. 213). Această putere simbolizează o formă de control absolut asupra vieții și morții, fiind un act de dominație asupra victimelor sale. În momentul în care Busuioc Făt-Frumos este înghițit de Muma-Pădurii, fratele său de cruce, Siminoc, observă că acesta este în pericol, după ce pe batista dăruită de Busuioc apar trei picături de sânge. Cu ajutorul câinilor săi, Siminoc reușește să o imobilizeze pe Muma-Pădurii și îi cere să i-l dea înapoi pe fratele său, împreună cu calul și ogarii săi (Ispirescu, [1943], p. 80).

În *Frumoasa din Nor*, Muma-Pădurii prezintă o altă manifestare a acestei puteri malefice, transformând oamenii în pietre înainte de a-i înghiți: „când ne întâmpină, își descheie buzele uscate, împietri cu privirea pe codrean și-l înghiți cât ai bate din palme” (Hodoș, 1927, p. 12). Această capacitate de a ingera victimele într-o clipă reprezintă atât natura ei înfricoșătoare, cât și legătura sa cu lumea întunericului și a morții, unde transformarea și distrugerea sunt o constantă.

Metamorfoze induse. În credințele populare, Muma-Pădurii are puterea de a transforma voinicii în animale și păsări, impunând asupra lor blesteme ce pot fi rupte doar prin acte de curaj sau compasiune. Această capacitate de a metamorfoza eroii subliniază natura ei malefică și controlul pe care îl exercită asupra destinului celor care o înfruntă. În basmul *Băiat sărac*, Muma-Pădurii îl transformă pe feciorul Împăratului Roșu într-un cal, destinându-l unei vieți de captivitate și ursindu-i să fie dezlegat de farmece, abia după ce unui voinic i se va face milă de el și-l va încăleca pentru a trece pe un alt tărâm (Slavici, [1921], p. 50). În *Pișcan Florea (Grangurul)* (de Gheorghe Fira), Muma-Pădurii, după ce îi răpește nevasta, îl transformă pe împăratul Pișcan Florea într-un grangur, blestemându-l să își strige soția în permanență (*Ion Creangă*, II, 2004, p. 366). Această transformare într-o pasăre subliniază disperarea și imposibilitatea eroului de a-și revedea soția, metamorfoza sa devenind o manifestare simbolică a suferinței și dorului.

În basmul *Feciorul moșului*, soțul fetei de împărat este un tânăr vrăjit de Mama-Pădurii să fie șarpe. Deoarece nu a fost respectat timpul predestinat pentru purtarea pielii de șarpe, feciorul moșului este nevoit să-și părăsească soția și să plece în împărăția Mamei-Pădurii pentru a o sluji. Vraja este ruptă doar atunci când tânăra

soție este recunoscută în cea de-a treia noapte de sluga Mamei-Pădurii (omul-șarpe) (Șăineanu, 1895, p. 251-252). Această temă a metamorfozei inversează rolurile, unde dragostea și devotamentul unei soții reușesc să rupă blestemul.

În *Frumoasa din Nor*, cerbul Mumei-Pădurii este viteazul Făt-Frumos, fratele Zânei Lacrimilor, răpit și prefăcut de Muma-Pădurii în cerb (Hodoș, 1927, p. 15). Metamorfoza indusă reprezintă o formă de înrobire magică, unde eroul este condamnat să trăiască sub o altă formă până ce o forță exterioară reușește să-l elibereze, adesea prin confruntarea cu ființa malefică.

Infrafracțiuni și anihilări. În basmele românești, Muma-Pădurii este un personaj sinistru al pădurii, care comite infrafracțiuni grave, ucigând voinicii și furându-le inimile. Un exemplu relevant este basmul *Cei trei frați* (Stăncescu, 1892, p. 62-81), în care frații de sânge pornesc, rând pe rând, să-și încerce norocul și să elibereze fata împăratului din robia unui zmeu. Toți frații se întâlnesc în pădure cu „namila” (Muma-Pădurii) care îi omoară pe cei mai mari, scoțându-le inimile. Mezinul familiei reușește, cu ajutorul câinilor săi ogari, să o învingă pe Muma-Pădurii, să recupereze inimile din desaga în care ea le ascunsese și să-i învie pe frații săi. Un motiv similar de anihilare a răului cu ajutorul animalelor năzdrăvane apare în povestea *De când pot lua oamenii lemne din pădure* (Ion Creangă, 2008, p. 37-38), unde Mama-Pădurii este învinsă de un voinic („un fecior de zmeu vânător”) cu ajutorul câinilor năzdrăvani Aude, Vede și Greul Pământului.

În alte basme, Muma-Pădurii fură inimile voinicilor (Voinic-mândru-înflorit și Voinicul florilor), unii dintre aceștia pierzându-și chiar graiul, și sunt recuperate doar după ce eroii principali, frații de cruce, se luptă cu urgia pământului. Acest tipar este evident în basmele *Făt-Frumos și Mândra lumii* (Mera, 1906, p. 156) și *Petrea Piperul* (Șăineanu, 1895, p. 616). În cel din urmă, Muma-Pădurii poartă numele de *Ciuda lumii* și împărățește peste o pădure malefică, învecinată cu moșia Voinicului florilor. Narațiunile populare de acest tip o prezintă pe Muma-Pădurii ca fiind „geniul cel rău al codrului, care clănțânește de frig din vârful unui copac” (*ibidem*, p. 599). În aceste basme, voinicii se bazează pe ajutorul câinilor năzdrăvani pentru a o imobiliza pe Muma-Pădurii și a o forța să dezvăluie locul în care ascunde inimile furate ale fraților de cruce. Odată recuperate, inimile pot fi reînsuflețite prin metode magice. În unele variante, inimile sunt fărâmițate și puse într-un pahar cu rachiu sau vin, în timp ce în alte basme, se recurge la folosirea apei vii pentru a le readuce la viață, apa vie simbolizând restaurarea vitalității și a vieții eroilor.

Basmul *Petrea Făt-Frumos, șteblă de busuioc, născut la miezul nopții* urmează același tipar narativ în care Muma-Pădurii joacă rolul antagonistului. În acest basm, împăratul își „afurisește” feciorii să meargă la vânătoare pe Muntele Sinăului, locul unde domnește Muma-Pădurii. Baba îi ucide pe cei doi frați mai mari cu ajutorul unui inel și a trei fire de păr vrăjite. Totuși, Petrea Făt-Frumos, fiind mai perspicace, aruncă inelul și firele de păr date de Muma-Pădurii în foc, scăpând astfel de blestemul babei. Câinii năzdrăvani îl ajută să o țină la distanță pe Muma-Pădurii, iar în finalul basmului, baba este obligată să-i învieze pe frații morți cu ajutorul a trei „zminceli” de apă vie și trei „zminceli” de apă moartă (Bîrlea, I, 1966, p. 274-293).

Motivul învierii eroului principal, ca moment al restaurării ordinii și victoriei asupra răului, apare și în basmul *Pasărea cântă, domnii dorm*, unde calul năzdrăvan

intervine și o roagă pe Fata-Pădurii să-l învieze pe stăpânul său, Alexandru Cenușotcă, ucis de frații săi (Pop-Reteganul, 1986, p. 378). Cu ajutorul unor uleiuri magice și a trei nuiele de sânger și trei de înger, „s-a ridicat Cenușotca mai mândru și mai frumos decât fusese” (*ibidem*).

În alte narațiuni, Muma-Pădurii face infrațiunea, iar anihilarea consecințelor acestei infrațiuni este săvârșită de eroii basmelor prin magia elementelor naturale. În basmul *Cei doi mari vânători și Mama-Pădurii*, unul dintre frații gemeni este ucis și transformat în stană de piatră de făptura demonică. Fratele rămas în viață, devenit împărat, află despre moartea geamănului său când observă rugina de pe paloș. El se confruntă cu Mama-Pădurii și o răpune cu ajutorul câinilor săi, apoi, luând „o nuia de sânger și alta de dârmos”, reușește să-și învie fratele (Cacoveanu, 2000, p. 287).

În basmul *Frumoasa din Nor*, Muma-Pădurii acționează ca o forță malefică, ce îl răpește atât pe Făt-Frumos, transformându-l în cerb, cât și pe sora lui, Zâna Lacrimilor, pe care o duce în împărăția sa. Aici, Zâna Lacrimilor este obligată să păzească cerbul, care este de fapt fratele ei, pentru ca acesta să se îngrășe și să poată fi mâncat de Muma-Pădurii (Hodoș, 1927, p. 12). Când aceștia încearcă să scape și să înfrunte creatura malefică, sunt transformați în pietre. Motivul pietrificării, menționat și în acest basm, este extrem de frecvent în basmele și miturile românești, fiind „deosebit de productiv sub aspect mito-poetic” (Evseev, 1998, p. 367). Transformarea personajelor în pietre simbolizează o „stagnare a evoluției, o permanentizare a unei stări situată între viață și moarte” (*ibidem*), un moment de suspendare care amână deznodământul. În cazul Zânei Lacrimilor și al lui Făt-Frumos pietrificați, aceasta este o modalitate prin care Muma-Pădurii își afirmă controlul asupra lor, întrerupându-le existența. Cu toate acestea, intervenția eroului, Voinicul Lucefăr, aduce salvarea. El o răpune pe Muma-Pădurii cu buzduganul său, iar cei doi, Făt-Frumos și Zâna Lacrimilor, sunt înviați cu ajutorul *ierbii vieții*. Recurgerea la acest element al ierburilor magice, care readuc înapoi la viață personajele transformate în pietre reflectă un tipar comun în mitologia românească, unde ciclul morții și al vieții este reactivat de puteri supranaturale sau de intervenția eroică.

Deși Muma-Pădurii este cunoscută ca o făptură antropofagă în folclorul românesc, în unele basme apare și cu trăsături vampirice, în special prin setea de sânge a victimelor sale. În descrierea din basmul *Muma-Pădurii*, se ilustrează cum „o dihanie urâtă și mare” își atacă victimele și le sugă sângele până când acestea mor: „Și zicând așa s-a și repezit la ea și a început a-i sugă sângele, și a supt, și a supt până a rămas fata galbenă ca turta de ceară și a murit”; „dihania de Muma-Pădurii despletită și neagră și cu mâinile ca rășchitoarele și boboșată, venea cu un trup de fată în brațe și sugă sânge din el” (Stăncescu, 2000, p. 195; p. 196). Aceste trăsături vampirice ale Mumei-Pădurii sunt adesea mortale pentru victime, care se îmbolnăvesc și mor din cauza pierderii de sânge. Cu toate acestea, în basme, există și soluții pentru a le readuce la viață: „dacă cineva crestează pulpa Mumei-Pădurii, adună sângele care curge și i-l toarnă mortului pe gât” (Kernbach, 2002, p. 341; A se vedea: Stăncescu, 2000, p. 196). În mentalitatea tradițională, executarea acestui procedeu magic provine din credința că sângele vital poate restaura viața pierdută.

În basme, eroii au, de asemenea, mijloace de apărare împotriva setei vampirice a Mumei-Pădurii, folosindu-se de obiecte magice. În *Feciorul moșului*, de exemplu, tânăra soție, plecată în căutarea soțului său transformat într-un șarpe, reușește să se protejeze de atacurile Mumei-Pădurii cu ajutorul unei cămăși vrăjite, realizate din fir de păianjen și dăruite de Sfânta Miercuri (Șăineanu, p. 251-252; Bârlea, 1976, p. 98). Obiectele magice subliniază puterea supranaturală și protecția divină pe care eroii le primesc în lupta cu forțele malefice.

Aura pozitivă a Mumei-Pădurii. Deși Muma-Pădurii este adesea portretizată ca o făptură malefică, în unele basme constatăm latura binevoitoare a Mumei-Pădurii, exprimată prin milă și compasiune pentru cei nenorociți. În basmul *Fratele pismătăreț*, Muma-Pădurii îngrijește de un orb neputincios, oferindu-i nu doar vedere, prin tratarea ochilor cu „ceva apă tare, vrăjită (încântată) de ea”, dar și o „fluierită” magică „în care oricând și oriunde va suna, îndată i se va ivi ea acolo cu servitorii ei și de va ave ceva de ajutat, îl va ajuta” (Boer et. al., 1975, p. 57-58).

În alte basme, Muma-Pădurii poate fi împlânzită cu ajutorul pâinii. În basmul *Băiet-Sărac*, după ce gustă din azima eroului, făptura simte cum devine om ca toți oamenii, cu „inima dreaptă și cu sufletul milos”, ajutându-l cu sfaturi cum să obțină calul năzdrăvan (Slavici, [1921], p. 40).

Ipostază: Baba-Cloanța. O altă manifestare a Mumei-Pădurii este considerată Baba-Cloanța (Baba-Coja, Baba-Hârca, Vâj-Baba, Baba-Relea etc.), o bătrână vrăjitoare care locuiește de asemenea în adâncul pădurilor, similară cu Baba Yaga din mitologia slavă (Șăineanu, 1895, p. 600; Papahagi, 1979, p. 341). Există câteva basme în care apare acest personaj demonic, având caracteristici ca cele ale Mumei-Pădurii, precum basmele *Toarceți, fete, c-a murit Baba-Cloanța* din colecția lui Ion Pop-Reteganul și *Poveste țărănească*, colecția lui Petre Ispirescu. În primul basm, bătrâna apare reprezentată ca „o babă lungă, seacă, gheboasă cu nește dinți lungi ca și colții de la greblă, era-n adevăr deșirată, de nu o poți numi mai potrivit ca Miezul-noptii, ori Marți-seara ori Mama-huciului” (Pop-Reteganul, 1986, p. 97). Exact ca Muma-Pădurii din basmele *Fratele pismătăreț* și *Băiet-Sărac*, amintite mai sus, Baba-Cloanța apare în *Toarceți, fete, c-a murit Baba-Cloanța* ca un spirit benefic, ajutând-o pe eroina Ileana să toarcă fuioarele de cânepă și in, date de împărăteasă. Variante similare au fost înregistrate și în Maramureș, în rolul babei torcătoare fiind ființa malefică Marțolea (Bilțiu, 1999, p. 21). În cel de al doilea basm (*Poveste țărănească*), Baba-Cloanța este muma zmeului și posedă o cadă cu suflete din care își reînnoiește viața (Ispirescu, [1943], p. 369). O trăsătură distinctivă este curtea sa, împrėjuită de pari cu cranii umane, un motiv întâlnit și în narațiunile folclorice despre Muma-Pădurii.

Rudă: Joimărița. În mentalitatea tradițională, o soră a Mumei-Pădurii este considerată Joimărița (Pamfile, 1916, p. 104-105), un spirit malefic care controlează arta țesutului, pedepsind femeile care nu au reușit să termine de tors câlții de cânepă sau lână până în Joia Mare. Aparițiile sale variază: uneori se înfățișează ca o roată de foc și flacără, alteori ca o femeie urâtă, înaltă și voinică, „cu gura cât grapa și dinții cât lopețile”, având cu ea „o găleată cu jăratic, un ciocan de fier, un cuțit, un vâtrai,

un sac de cenușă, apă fierbinte etc. – toate acestea servindu-i drept instrumente de pedepsire și de tortură a femeilor leneșe la tors” (Evseev, 1998, p. 211).

Personaj de legendă. Muma-Pădurii apare și în legendele românești de factură etiologică, care explică originea anumitor elemente din natură sau fenomene. Un exemplu este legenda *Rândunica*, în care o fată orfană, sfătuită de un vânător, se deghizează în băiat și se angajează cioban la oi la castelul Mumei-Pădurii. Muma-Pădurii, descrisă ca o zgrițuroaică „scofilcită, cu ochii ca cepele, părul vâlvoi, fără dinți și neagră ca noaptea”, o suspectează pe fată și, odată ce află adevărul, vrea să o ardă în cuptorul în care pieriseră multe tinere. Fata scapă cu ajutorul lui Dumnezeu, care o transformă într-o rândunică, simbolizând salvarea și renașterea (*Legende despre flori și păsări*, 1990, p. 207-209).

Într-o altă legendă, originea stejarului este explicată printr-un act magic punitiv al Mumei-Pădurii. Vânătorul Gheorghe, care se arată nerespectuos față de Muma-Pădurii, este metamorfozat în arbore: „într-un stăjar frumos și mare”. Din acel moment, stejarii au început să existe pe pământ, ca o consecință a blestemului și a magiei silvestre” (Marian, III, 2010, p. 392).

Apariții sporadice. Muma-Pădurii, ca simbol malefic și respingător, este prezentă și în folclorul românesc legat de obiceiurile de familie, în special în strigăturile nuptiale de glumă. În acestea, mireasa este comparată în mod satiric cu Muma-Pădurii, un personaj care evocă urâtenia și respingerea: „Frunză verde mărăraș/
F...tu-ti-n lege di nănas,/ Cu cini mă cununaș,/ Cu slutuța sluiților,/ Cu Muma-pădurilor./ Când umblă sara prin casă/ Parcă-i o găscă tulăioasă;/ Când iesă sara pe lună,/ Parcă-i o nebună./ Iese sara la ocol/ Fug vacile până mor./ Tot gândesc că-i boala lor” (Tocilescu, I, II, 1900, p. 911); „Când o văd în poarta șurei, parcă e Muma-Pădurei” (Papahagi, 1979, p. 341); „Uitați-vă, feciori, bine./ Că și-a mea drăguță vine;/ Iată-o în gura șurii./ Gândesci că-i Mama-pădurii” (Pop-Reteganul, 1891, p. 119).

Această faptură antropofagă este de asemenea invocată în cadrul *magiei lexicale* și a blestemelor, fiind percepută ca un simbol al forțelor negative și distructive. Blestemele de tipul „Bată-te Muma-Pădurii sau Fata-Pădurii” (Mușlea, Bîrlea, 2010, p. 193) sunt menționate ca forme de exprimare a furiei și dorinței de a schimba în direcție negativă destinul unei persoane.

Având în vedere toate contextele narative analizate, ajungem la concluzia că Muma-Pădurii este un simbol complex în imaginarul colectiv, reprezentând forțele neîmblânzite ale naturii, dar și temerile și fobiile oamenilor față de obscurul pădurii și al sălbăticiiei. Această dualitate, între forța naturală și creatura malefică, subliniază impactul ei profund în mentalul colectiv tradițional.

Referințe bibliografice:

1. „*Ion Creangă*”. *Revistă de limbă, literatură și artă populară. Ediție anastatică. Volumul I (anul 1908-1909)*. Vaslui: Demiurg, 2004.
2. „*Ion Creangă*”. *Revistă de limbă, literatură și artă populară. Ediție anastatică. Volumul II (anul 1910)*. Vaslui: Demiurg, 2004.

3. „*Ion Creangă*”. *Revistă de limbă, literatură și artă populară. Ediție anastatică. Volumul IV (anul 1912)*. Vaslui: Demiurg, 2006.
4. „*Ion Creangă*”. *Revistă de limbă, literatură și artă populară. Ediție anastatică. Volumul V (anul 1913)*. Vaslui: Demiurg, 2007.
5. „*Ion Creangă*”. *Revistă de limbă, literatură și artă populară. Ediție anastatică. Volumul IX (anul 1919-1921)*. Vaslui: Demiurg, 2008.
6. ANTONESCU, Romulus. *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*. Iași: Tipo Moldova, 2016.
7. *Basmele românilor*. Volumul 1. Ediție îngrijită de Sabina-Cornelia Stroescu. București: Editura „Ion Creangă”, 1984.
8. BÎRLEA, Ovidiu. *Antologie de proză populară epică*. Volumul I. București: Editura pentru literatură, 1966.
9. BÎRLEA, Ovidiu. *Mică enciclopedie a poveștilor românești*. București: Editura științifică și enciclopedică, 1976.
10. BOER, Demetriu; STĂNESCU, Arădanul; MIRCEA, Vasile; Căcoveanu, Ștefan. *Povești din Transilvania*. Ediție îngrijită de Ovidiu Bîrlea și Ion Taloș. Prefață de Ovidiu Bîrlea. Cluj-Napoca: Dacia, 1975.
11. BOGDAN, Ion; OLOS, Mihai; TIMIȘ, Nicoară. *Calendarul Maramureșului*, Baia Mare: Asociația Folcloriștilor și Etnografilor „Măiastra” – Asociația Tinerilor Artiști, 1980.
12. BRILL, Tony. *Tipologia legendei populare românești*. Volumul 2: *Legenda mitologică. Legenda Religioasă. Legenda istorică*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de I. Opreșan. București: Editura SAECULUM I. O., 2006.
13. CĂCOVEANU, Ștefan. *Scrieri*. Ediție îngrijită de Corneliu-Remus Căcoveanu. Postfață și selecția aprecierilor critice de Ion Buzași, Ion Mărgineanu. Cluj-Napoca: Dacia, 2000.
14. CANDREA, Aurel. *Folklorul medical roman comparat. Privire generală. Medicina magică*. București: Casa Școalelor, 1944.
15. CHITA-POP, Maria. *Muntele miresii*. Antologie. Cluj-Napoca: Dacia, 1991.
16. CIRIMPEI, Victor. Urme folclorico-mitologice moldovenești de vechime protoindoeuropeană. În: *Speciile folclorice și realitatea istorică*. Chișinău: Știința, 1985, p. 5-33.
17. COMAN, Mihai. *Mitologie populară românească*. Volumul I. *Viețuitoarele pământului și ale apei*. București: Minerva, 1986.
18. COSTIN, Lucian. *Basme, istorioare, legende și anecdote. Din popor adunate și poporului redată*. Timișoara: Institut de Arte Grafice „Cartea Românească”, 1926.
19. ELIADE, Mircea. *De la Zalmoxis la Genghis-Han: Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*. Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu. București: Humanitas, 1995.
20. ERETESCU, Constantin. *Fata-Pădurii și Omul Noptii. În compania ființelor supranaturale*. București: Editura Compania, 2007.
21. EVSEEV, Ivan. *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*. Timișoara: Amarcord, 1998.
22. FOCHI, Adrian. *Datini și eresuri de la sfârșitul sec. al XIX-lea: Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu*. București: Editura Minerva, 1976.
23. GÎRLEA, Olesia. Consumul atipic al mâncării în basmele lui B. P.-Hasdeu. În: *Materialele Conferinței Internaționale „Filologia Modernă: Realizări și perspective în context european” cu genericul „Eugeniu Coșeriu: 100 de ani de la naștere. Limbajul ca sumă de valori”*, 7-8 octombrie 2021. Chișinău: Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”, 2021 p. 210-214.
24. GHINOIU, Ion. *Mitologie populară: dicționar*. Ediția a 2-a, revăzută. București: Editura Univers Enciclopedic Gold, 2013.
25. GOROVEI, Artur. *Credinți și superstiții ale poporului român*. București: Librăriile Socec și comp., Pavel Suru, C. Sfetea, 1915.

26. HASDEU, Bogdan Petriceicu. *Omul de Flori. Basme și legende populare românești*. Ediție critică, prefață, note, comentarii, variante și indici de I. Opreșan. București: Editura SAECULUM I. O, Editura Vestala, 1997.
27. HEDEȘAN, Otilia. *Pentru o mitologie difuză*. Timișoara: Editura Marineasa, 2000.
28. HERSENI, Traian. *Forme străvechi de cultură poporană românească*. Cluj-Napoca: Dacia, 1977.
29. HODOȘ, Enea. *Frumoasa din nor și alte povești*. Oravița: Tipografia Felix Weiss, 1927
30. HODOȘ, Enea. *Poezii populare din Banat*. [Vol.] 3: *Descânțece*. Sibiu: Editura „Asociațiunii”, 1912.
31. ISPIRESCU, Petre. *Basmele românilor*. București: Editura Gorjan, [1943].
32. ISPIRESCU, Petre. *Legende sau basmele romanilor adunate din gura poporului*. Ediție comentată de N. Cartoian. Craiova: Scrisul românesc, 1932.
33. KERNBACH, Victor. *Universul mitic al românilor*. București: Lucman, 2002.
34. *Legende despre flori și păsări*. Antologie de Ioan Șerb. Prefață și bibliografie de Mihai Coman. București: Minerva, 1990.
35. LENGHEL IZANU, Petre. *Obiceiuri de Crăciun și colinde din Maramureș*. Sighet: Editura Asociațiunii, 1938.
36. MARIAN, Simion Florea. *Botanica poporană română*. Vol. III (P–Z). Ediție critică, introducere, repere biobibliografice, indice Botanica, indice capitole publicate antum/postum, text stabilit, indice informatori și bibliografie de Aura Brădățan. București: Editura Academiei Române, 2010.
37. MERA, Iuliu Traian. *Din lumea basmelor*. București: Institutul de Arte Grafice și Editura „Minerva”, 1906.
38. MUȘLEA, Ion; BÎRLEA, Ovidiu. *Tipologia folclorului din răspunsurile la Chestionarele B. P.-Hasdeu*. Cu un cuvânt-înainte de Ion Taloș. București: Editura Academiei Române, 2010.
39. NICULIȚĂ-VORONCA, Elena. *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*. Volumul I. Iași: Polirom, 1998.
40. NICULIȚĂ-VORONCA, Elena. *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*. Volumul II. Iași: Polirom, 1998.
41. NOVACOVICIU, Emilian; NOVACOVICIU, Ecaterina Cătălina. *Din comoara Banatului: Folclor*. Partea a II-a: *Maiche sfinte, halele nopții* etc. Oravița: Tipografia E. Desits-Progresul, 1926.
42. OLINESCU, Marcel. *Mitologie românească*. Ediție critică și prefață de I. Opreșan. București: Editura Saeculum I.O., 2001.
43. OLTEANU, Antoaneta. *Ipostaze ale maleficului în medicina magică*. București: Paideia, 1998.
44. PAMFILE, Tudor. *Mitologie românească*. București: Editura Allfa, 1997.
45. PAMFILE, Tudor. *Mitologie românească*. Volumul I. *Dușmani și prieteni ai omului*. București: Librăriile Socec și comp., C. Sfetea, Pavel Suru, 1916.
46. PAPAHAĞI, Tache. *Mic dicționar folkloric. Spicuri folklorice și etnografice comparate*. Ediție îngrijită, note și prefață de Valeriu Rusi. București: Minerva, 1979.
47. POPESCU-CIOCĂNEL, Gheorghe. Literatură populară: Muma-pădurei. În: *Adevărul*. 1902, anul XV, nr. 4800, p. 1.
48. POP-RETEGANUL, Ioan. *Cine nu scie striga, Cetească cartea asta: Chiuțuri de care strigă feciorii în joc*. Adunate din popor de...; și date poporului de A. Todoran. Gherla: Tiparul, editura și proprietatea tipografiei „Aurora” A. Todoran, 1891.
49. POP-RETEGANUL, Ioan. *Povești ardelenesti, culese din gura poporului*. Partea V. Brasso: Editura Librăriei Ioan I. Ciurcu, 1913.
50. POP-RETEGANUL, Ion. *Povești ardelenesti. Basme, legende, snoave, tradiții și povestiri*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Vasile Netea. București: Editura Minerva, 1986.

51. RĂDULESCU-CODIN, Constantin. *Îngerul românului. Povești și legende din popor*. București: Librăriile Socec & Comp. și C. Sfetea, 1913.
52. RĂDULESCU-CODIN, Constantin. *Literatură populară*. Volumul I. *Cântece și descântece ale poporului cu 50 arii populare*. Ediție critică de Ioan Șerb și Florica Șerb. București: Minerva, 1986.
53. *Sărbători și obiceiuri: Răspunsuri la chestionarele Atlasului Etnografic Român*. Volumul IV. *Moldova*. Coordonator Ion Ghinoiu. București: Editura Enciclopedică, 2004.
54. SCHOTT Arthur și Albert. *Basme valahe – cu o introducere despre poporul valah și o anexă destinată explicării basmelor*. Trad., pref. și note de Viorica Nișcov. Iași: Polirom, 2003.
55. SLAVICI, Ioan. *Povești*. Volumul II. București: Editura „Cartea Românească”, [1921].
56. STĂNCESCU, Dumitru. *Basme culese din gura poporului*. București: Ig. Haimann, Librar-Editor, 1892.
57. STĂNCESCU, Dumitru. *Sur-Vultur. Basme culese din gura poporului [român]*. Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Iordan Datcu. București: Editura SAECULUM I.O., 2000.
58. ȘĂINEANU, Lazăr. *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele poporelor învecinate și ale tuturor poporelor romanice*. Bucuresci: Lito-Tipografia Carol Göbl, 1895.
59. TOCILESCU, Grigore G. *Materialuri folcloristice culese și publicate sub auspiciile Ministerului Cultelor și Învățământului Public*. Volumul I. *Poesia poporană*. Partea I. Bucuresci: Tipografia „Corpului Didactic C. Ispășescu & G. Brătănescu, 1900.
60. TOCILESCU, Grigore G. *Materialuri folcloristice culese și publicate sub auspiciile Ministerului Cultelor și Învățământului Public*. Volumul I. *Poesia poporană*. Partea II. Bucuresci: Tipografia „Corpului Didactic C. Ispășescu & G. Brătănescu, 1900.
61. VULCĂNESCU, Romulus. *Mitologie română*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987.

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

POEZIA LUI MIHAI EMINESCU DINTR-O PERSPECTIVĂ ARHETIPALĂ

Tatiana BUTNARU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5771-9081>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. În articolul de față și-a găsit expresie orientarea estetică a poetului Mihai Eminescu spre mitologia națională, capabilă să contribuie la cunoașterea rădăcinilor neamului, pentru a reconstitui o vatră a spiritualității autohtone în dimensiunile sale arhetipale. Cele patru mituri, despre care vorbește atât de inspirat George Călinescu în monumentală sa lucrare, „Istoria literaturii române de la origini până în prezent”, determină „punctele de plecare mitologice”, care se regăsesc în mai multe scrieri eminesciene, drept dovadă a genialității poetului, a capacității sale de a reconstitui o vatră a spiritualității autohtone dintr-o nouă perspectivă estetică, la anumite niveluri filosofice, gnoseologice, arhetipale. Eminescu a manifestat disponibilitatea de a reconstitui o mitologie, care exprimă resorturile fundamentale ale creației sale artistice, aprofundează conturul arhetipal ale unui spațiu sacru de valori interceptate în dimensiunile artei eterne.

Cuvinte-cheie: arhetip folcloric, resurrecție mitică eminesciană, profil arhetipal, proiecții mitologice, transcendență mioritică.

Mihai Eminescu's poetry from an archetypal perspective

Abstract. In this article, the aesthetic orientation of the poet Mihai Eminescu towards national mythology is revealed, capable of contributing to the knowledge of the original roots of the nation, in order to reconstruct a heart of autochthonous spirituality in its archetypal dimensions. The four myths, about which George Călinescu speaks so inspired in his monumental “History of Romanian literature” from the origins to the present, determine “the mythological starting point” which can be found in several Eminescu's writings, as proof of the genius of the writer, of its ability to reconstruct a hearth of autochthonous spirituality from a new aesthetic perspective, of certain philosophical, epistemological, archetypal levels. Eminescu showed the readiness to reconstruct a mythology, which expresses the fundamental sprigs of his artistic creation, deepens the archetypal outline of a seared space of values intercepted in the dimensions art.

Keywords: folkloric archetype, eminescian mythical resurrection, archetypal profile, mythological projection, myoritic transcendence.

Aflat în strânsă legătură cu mitologia folclorului românesc, Eminescu a creat o poezie strâns influențată de tradiție, dar în același timp, orientată spre universalitate, a sintetizat o bogată gamă de reprezentări mitico-folclorice, pentru a reconstitui

o vatră a spiritualității autohtone în dimensiunile artei eterne. Filonul folcloric este valorificat în funcție de straturile arhaice ale miturilor tradiționale, care, după spusele lui George Călinescu, au devenit „pilonii tradiției autohtone” (Călinescu, 1982, p. 56) și, împreună cu alți factori, asigură originalitatea mai multor scrieri, un aspect important, datorită căruia are loc lărgirea orizonturilor spirituale și general-umane, aprofundarea unei conștiințe estetice orientate cu preponderență spre niște dimensiuni monumentale, este „o poezie de seninătăți și lumini” (Cimpoi, 1969, p. 12). Trebuie subliniat faptul că Eminescu și-a manifestat disponibilitatea de a reconstitui un univers existențial specific, cu orientare spre o „mitologie care a prezidat la nașterea poporului nostru” (Rotaru, 1965, p. 95), a dezvăluit un spațiu sacru de valori în dimensiunile artei eterne. În căutarea de noi resorturi artistice și spirituale ale ființei naționale, Eminescu a selectat din arsenalul mitului tradițional viziuni, semnificații artistice, efuziuni lirice, procedee stilistice, depistate din straturile folclorice străvechi ale spiritualității românești, apropiate de „viziunea prin suflet a unui fenomen primar” (Bălăeț, 1969, p. 35). În această ordine de idei, după cum ne atenționează cercetătorii și exegeții operei sale, se poate vorbi „de atracția spre un trecut necunoscut, pierdut în ceața veacurilor” (Rotaru, 1965, p. 101), de unde pornesc, așa cum sugerează George Călinescu, „punctele de plecare mitologice ale orientării scriitorilor naționali”, deoarece „... un străin care nu le-ar cunoaște ar pierde mult din semnificațiile poeziei noastre moderne” (Călinescu, 1982, p. 62). Intuiția lirică eminesciană ne orientează spre cele mai adânci zone ale spiritualității autohtone, vizează noi dimensiuni arhetipale în percepția estetică a lumii, poetul a depus eforturi pentru a desluși vibrațiile sufletului popular, concretizat în mituri, eresuri, sugestii arhetipale, a găsit „cheia de desfecare” a unor zăcăminte folclorice autentice, condensate de secole în patrimoniul estetic al poporului. Este vorba de „acea inspirațiune fără seamăn, acel suspin al brazilor și al izvoarelor de pe Carpați, acea doină măiastră” (Rașcu, 1933, p. 140), cristalizată în temeinicia milenară a spiritualității geto-dacice, acolo unde geniul anonim a întrezărit, spre veșnică dăinuire „acele limpezi izvoare..., suflări răcoritoare după vârfurile cele înalte” (Rașcu, 1933, p. 29). Interesul față de anumite aspecte, probleme, fenomene în procesul de asimilare creatoare a diferitor toposuri folclorice din arsenalul mitologiei autohtone, disponibilitatea poetului Eminescu de a explora resorturile general-populare, determină aprofundarea unei conștiințe estetice orientate spre universalizarea spiritului autohton. Problema constă în deschiderea nelimitată a geniului eminescian către noi zone de transcendență mitică, punerea în circulație a diferitor motive desprinse din miturile tradiționale, estimarea unor imagini originare, bazate pe un substrat mitic străvechi, așa cum vedem în mai multe scrieri de sorginte arhetipală. Fascinația mitului folcloric e opusă determinismului curent al vieții materiale, el transcende în forme epice și stilistice, cu orientare spre un tărâm de mistere. În această ordine de idei, este evidențiată legătura dintre „un clasicism eminescian și un clasicism folcloric” (Drăgan, 1999, p. 155), fiind intuit de către specialiștii în domeniu în conformitate cu anumite principii arhetipale, într-un proces continuu de esențializare estetică. Or, valorile artistice moștenite din universul „creației noastre populare... au constituit pentru literatura cultă românească, mai mult decât în alte literaturi, un permanent model” (Păcurariu,

1979, p. 362), o modalitate de inițiere în plăsmuirea unor opere literare veritabile, de un profund discernământ artistic. Numeroase scrieri eminesciene se regăsesc „în temeiurile culturale” de inițiere arhetipală, unde calea ciobanului mioritic vine să circumscrie conturul unui spațiu mitic, marcat de soluția dacică a nemuririi, prin tendința nemijlocită a eului liric de ascensiune permanentă a omului spre valoarea supremă a condiției sale existențiale, desăvârșirea prin creație. Lacrima cosmică ce se desprinde solitar din nunta ciobanului din baladă, determină aprofundarea unui spectru de valori fundamentale dintr-o perspectivă estetică globală. Disponibilitatea imaginativă a lui Eminescu față de arhetipuri se manifestă prin „mai multe nivele” și vor transpune în niște ipostaze, care se completează reciproc, în funcție de sursele de inspirație legendare.

În cântecul de leagăn murmurat pruncului din poemul *Ursitoarele*, cu variantele sale aflate în circulație, poetul este obsedat de un anturaj arhetipal specific, care parcă ar fi luat naștere din mitul genezei dacice, ceea ce determină autorul să se integreze într-un ansamblu de orientări stilistice, cu deschidere spre aprofundarea trăsăturilor esențiale ale sufletului românesc, prin descrierea idilică a unor timpuri originare: „Tatăl meu era cioban/ Câte clipe-s într-un an/ Toți atâția baci avea/ Cu mii turme-alătura,/ Turme mii cu mielușele,/ Turme mândre și de oi,/ Cu fluieri și cimpoi...” (*Povestea Dochiei și ursitoarele*).

Mai apoi va avea loc o „transcendere a impasului” de la „mitul arhaic păstoresc universal” (Babu-Buznea, 1979, p. 128) spre cel istoric, ceea ce determină orientarea spre o pledoarie pentru „integritatea ființei” (Babu-Buznea, 1979, p. 128) milenare a românilor. Ne aflăm în fața unei alegorii metaforice, unde personajul epic din poem, „văduvioara tinerea”, ce-și leagănă „copilașul înfășătel” într-un bordei improvizat în pădure, este adusă la cunoașterea condiției sale de excepție într-un spațiu mitic originar, generator de idei și revelații artistice de profunzime. Eroina își deapănă „povestea” într-un timp mitic arhaic, cu datini străvechi și sfinte obiceiuri, învăluite de grijile cotidiene ale unei existențe marcate de ritmurile primare ale naturii și, în același timp, fiind determinate și de niște niveluri ontologice specifice. Arhetipul Dochiei este amplasat într-o natură sălbatică și solitară, așa cum este ilustrată aproape în toate scrierile eminesciene de inspirație dacică, unde autorul este chemat să-i individualizeze profilul arhetipal și, pe această cale, ne demonstrează inițierea într-un „sistem mitologic de referință, a unui spațiu etern care nu dispare și pe care fiecare îl descoperă prin confundarea în el însuși a meditației și contemplației interioare” (Bomher, 1994, p. 1). În felul acesta, Eminescu creează conturul mitic al unui spațiu-matrice, unde natura în măreția ei solitară, aprofundează o comuniune spirituală cu rădăcinile inițierii dacice, din perspectiva transcendenței mitice, are loc „sublima logodnă” cu toposurile naturale intuite printr-o reprezentare mioritică. Astfel, în versurile ce urmează în continuare, imaginea codrului transpune pentru a reda itinerarul spiritual al Dochiei-Mumă întrevăzută: „La teme de codri deși/ Nu-i cărare ca să ieși,/ Ci-i o rariște de brazi/ Cu un ochi voios de iaz/ Și doi tei ca niște frați,/ La tulpină depărtați,/ La vârfuri amestecați,/ Iar la umbra celor tei/ Mi s-arată un bordei” (*Povestea Dochiei și ursitoarele*).

Atât în poemul *Ursitoarele*, dar și în alte scrieri eminesciene, are loc un proces de „universalizare” a toposurilor folclorice, peisajul natural este privit într-un

unghi specific al raportului dintre mit și realitate, el capătă o conotație individuală, dar devine și o modalitate de inițiere arhetipală. Descrierea naturii, în acest sens, constituie un punct tangențial de concentrare a reflecțiilor lirice, de esențializare a unor stări sufletești, cu deschidere spre anumite aspecte de interpretare hermeneutică. Cu această ocazie, eminescologul Gheorghe Drăgan subliniază ideea că „motivul silvan este dominant în creația eminesciană” (Drăgan, 1999, p. 134) și se manifestă prin variate modalități de transfigurare artistică. Cercetătorul are în vedere „reproiecția unor stări de vis și melancolie în intimitatea maternă a naturii, personificările codrului, multiplele simbolizări ale arborelui”... și, după cum va preciza în continuare acesta, „sunt doar câteva elemente ce plasează gândirea poetică a lui Eminescu în cadrele naturiste ale spiritualității românești tradiționale, moștenite, probabil, de la daci” sau, cu alte cuvinte, este „una din laturile dacismului de substanță din creația poetului” (Drăgan, 1999, p. 134). Eul eminescian manifestă tendința să se disimileze în armonia generală a naturii după modelul păstorului mioritic, ca să admire măreția codrilor multisecolari ai Daciei. De aceea, codrul figurează în viziunea poetului cu semnificația de topos mitic, el determină legătura dintre „mit și istorie” (Chițimia, 1992, p. 6), sugerează ideea de măreție, dăinuire, de perpetuare spirituală a unui cadru existențial specific, văzut ca un cosmos, „în centrul căruia stă mirele, păstorul cel bun” (Dumitrescu-Buşulenga, 1972, p. 1). Odată ce codrul i-a fost mereu aproape, acest topos arhetipal se regăsește în versurile eminesciene scrise în diferite perioade și se manifestă printr-o alternare de lumini și umbre, prefigurate după anumite modele mitice străvechi, preluate din tezaurul estetic al omenirii. După mărturisirea poetului antic Lucrețiu: „Juvat integros accudere fontis”, o idee ce ne orientează spre noțiunea de „Atque haurire” sau „Apele neîncepute”, în acest sens, Eminescu ne orientează spre această sugestie arhetipală, pentru a confirma ceea ce „ziceau în limba lor poetică romanii atunci când vorbeau românește”. Or, lumea mirifică a codrului este recreată în versurile eminesciene în oglinda „apelor neîncepute” sau a „apelor veșniciei”, care iradiază prin niște contururi magice, de poveste, acolo unde „apele plâng clar izvorând din fântâne” și se mențin în sfera astrală a universului, conform anumitor tipare arhetipale, așa cum „ies apele din munții verzi și înalți”. La Eminescu, la fel ca în operele unor scriitori romantici din literatura universală, „ninge cu îngeri”, din alternarea misterioasă a tenebrelor și luminilor albastre din codrii multisecolari, ninge peste sentimente și amintiri, parcă lunecând peste vârfuri de brad, din adâncul necuprins al inițierii dacice. Aspectele existențiale ale imaginarului mitic sunt suprapuse unor stări și trăiri sufletești în așa fel, încât cosmosul eminescian este prefigurat în întregime în conformitate cu o anumită redimensionare arhetipală. Printr-o deschidere spre niște „resorturi” de alternativă, îngerii vor transpune pe fundalul proiecțiilor mitologice ale fenomenelor din natură, prin tendința de a urca pe „scara cerească” și a rămâne în „cartea veșniciei”, pentru a ajunge la o curgere fantasmagorică a sentimentelor și trăirilor umane, determinată de o „lumină dulce, clară” sau o „lumină de nea”, acolo unde sufletul poetului vibrează haotic în galaxiile stelare, „se uită-n stele, lună” și „vălură ca într-un vis de argint”. Funcționalitatea mitică determină intuiția eminesciană să-și afirme propria identitate creatoare, dându-i posibilitate autorului să profileze un spectacol cosmogonic, unde comuniunea cu natura este percepută

prin niște modele arhetipale apriorice, de sorginte mioritică, așa cum a știut s-o transpună în versuri doar geniul eminescian, fie într-o tonalitate patetică, dar și la nivelul unor incursiuni lirice meditative. Inițierea în spațiul mitic de referință, se manifestă în mod spontan, cu orientare spre „o mitofilosofie cosmo-terestră” (Crișan, 1999, p. 23), determinată de intensitatea unei simțiri lăuntrice arhetipale. Instinctul metafizic este trăit în mod liber și fantezist, fiind subordonat unei deschideri universale, pentru a pătrunde în „al lumilor misteruri”, urmând modelele estetice ale romanticilor germani. Asistăm la o senzație de cutremur, de înfiorare metafizică, concretizată prin proiecțiile mitologice ale unui concept estetic viabil, în continuă resurrecție. Înseninat de revelația divină a integrării în cadrul teluric, geniul eminescian iradiază printre stele și luceferi, spre contemplarea dimensiunilor spațiale, pe care are a le parcurge prin codrii multisecolari ai Daciei. Odată ce „nimic nu este mai sobru decât natura”, o idee ce-a determinat în permanență gândirea artistică a lui Eminescu, ea îl răvășește în plan interior, făcându-l ca să revină de mai multe ori la poetizarea cadrului natural, pentru a justifica într-un anumit fel „geografia mitică” a inițierii dacice. În poemul *Mușatin și codrul*, autorul e copleșit de această stare sufletească, de dorință de a-și exprima sentimentul de admirație în fața naturii, a „codrului Măriei Sale”, într-o manieră caracteristică stilului său poetic: „Săracă Țară de Sus,/ Toată faima ți s-a dus,/ Acu cinci sute de ani/ Numai codru îmi erai.../ Împrejur nășteau pustii,/ Se surpau împărății,/ Neamurile-mbătrâneau,/ Crăiile se treceau,/ Numai codrii tăi creșteau...” (*Mușatin și codrul*).

Orientarea sugestiei poetice este deplasată din cadrul istoric în spațiul contemporan și este raportată la o stare de neliniște sufletească, cauzată de niște fapte neordinare, lipsite de demnitate mitică. Nostalgia lui Eminescu survine în legătură cu surparea temeiurilor fundamentale ale peisajului natural tradițional și se manifestă printr-o stare lăuntrică ce vizează o amplă inițiere estetico-filosofică. Dorința de a-și reevalua în subtext pierderile sufletești, marcate de degradarea conștiinței colective a contemporanilor, îl orientează spre niște incursiuni patetice vibrante, unde gloria de odinioară a românilor este revendicată cu nostalgie, printr-o incertitudine melancolică de rebel. Spiritul strămoșilor transpare printr-o viziune suprapusă unor stări de solitudine și nostalgie, de unde survine dorința eului eminescian de reconfortare sufletească, orientarea în sfera sacralului și a receptivității mitice. Eminescu își îndeamnă contemporanii spre reculegere spirituală, transmitându-le ideea de comuniune sufletească cu ambianța naturală, prin care este materializată legătura dintre om și istoria civică. Or, codrul eminescian, întrevăzut în tiparele arhetipale ale dăinuirii și perenității, se identifică cu neamul, cu țara, cu „spațiul-matrice” sau „spațiul mioritic”, idee prin care Eminescu își substanțializează universul gândirii sale mitice și, în felul acesta, are loc „fenomenul revelării matricei stilistice românești prin personalitatea creatoare a lui Mihai Eminescu” (Drăgan, 1999, p. 31). Este vorba de un spațiu originar, acolo unde, „pe-un picior de plai”, „pe-o gură de rai”, este exteriorizată drama mioritică din preistoria geto-dacică sau, după cum mărturisea poetul, „unde-și pierd urmele, ciobănași cu turmele”. Îngemănarea spirituală a eroului liric cu plaiul mioritic și-a găsit expresie printr-o semnificație mitică aparte, „ne orientează ca-n viziunea autorului anonim... spre o reprezentare a Totului” (Cimpoi, 1988, p. 151).

Pe de altă parte, Eminescu este obsedat de ideea perenității codrului și a naturii în raport cu destinul trecător al omului, care aprofundează substanța meditativă a mai multor opere literare. Trebuie subliniat următorul fapt: codrul semnifică, potrivit viziunii artistice a lui Eminescu, vivacitatea temeiurilor fundamentale ale existenței poporului, dar în același timp, indică și calea parcursă de eroul eminescian spre o „cosmogonie dacică” (Jura, 1933, p.13), o ambianță arhetipală specifică determinată de misterul tainic al „codrilor de aramă” și „mândra glăsuire a pădurii de argint”, traversată în conformitate cu itinerarul spiritual al Dochiei. Disponibilitatea eroului liric de a contempla jubilația sărbătorească a naturii în tiparele sale arhetipale, unde Dochia, „princiara locuitoare” din inima codrului, își profilează dorul metafizic de veșnicie, determină aprofundarea unui cadru mitic vizionar, cu semnificații individualizatoare. Decorul solitar alcătuit de păduri, izvoare, munți și câmpii, schimbă punctul de referință al incursiunilor lirice, vizează, în același timp, și calea voievodului Mușatin, un personaj arhetipal, față de care Eminescu are o simpatie deosebită, pe un traseu mitic bine individualizat. Evocat în culori romantice, „vrednicul” Mușatin parcurge spațiul inițierii dacice, ca să reconstituie itinerarul emblematic al Dochiei prin desișurile de nepătruns ale codrilor și munților Daciei. În felul acesta, autorul încearcă un sentiment de mândrie față de trecutul istoric al românilor, fiind predispus să contemple frumusețea și nemărginirea țării întrevăzută „în granițe rotunde” (Chițimia, 1992, p. 6), dar și „în sfera largă a simbolisticii tradiționale carpato-dunărene” (Drăgan, 1999, p. 127), moștenită de la „zmeii Daciei”, „risipiți prin constelații sângeros-profetici”, cu dorința nestrămutată să transmită prin involburările străvechi ale istoriei „povestea numelui de dac”, un moment de un dramatism tulburător, redimensionat de Eminescu într-un context social-filosofic cu tonalități tragice. Îndemnul: „Aprindeți codrii noștri și ardeți/ Această rană a istoriei/ Această bubă neagră a omenirii,/ Acest blestem ce arde în pogoară...” (Decebal) amintește într-un fel de „vehemența spumegătoare” (Călinescu, 1989, p. 268) din publicistică, atunci când autorul ia atitudine față de vitregiile istoriei.

Izvoarele, misterul pădurii, „munții cărunți, cărunți cum n-au fost”, vietățile din preajmă, „ciutele și cerbii”, „caii albi ai sfintei mări și zimbrii zânei Dochia” sunt imagini de sorginte arhetipală, prefigurate printre contururile imateriale ale unui spațiu mitic generator de idei și revelații estetice, în vederea transpunerii sensurilor primordiale ale dacismului. Aureolate de o lumină inițiativă, aceste imagini încearcă să profileze un sublim cadru vizionar reflectat „în peisajul Daciei Eterne” (Babu-Buznea, 1979, p. 162). În relația stabilită cu spectacolul transcendenței cosmice și elementele sale distincte: „soarele și luna”, „brazi și păltași”, „stelele-făclii”, „veșnic tânăra Dochie”, își afișează disponibilitatea ca să-și mențină profilul arhetipal prin alura sa identitară, fiind întrevăzută de Eminescu prin inițierea în istoria trecutului glorios al poporului, o idee recreată prin sugestia metaforică „cornul mândru, triumfal al craiului Decebal”. Poetul încearcă să stabilească o legătură directă între preocuparea pragmatică pentru desprinderea anumitor învățăminte din evenimentele trecute ale istoriei și preocuparea fundamentală de a reveni la dimensiunile existenței sacre, pentru a reconstitui „epopeea română” printr-o conexiune specifică dintre mit și realitate, cu „rădăcinile” ei arhetipale „înfipte” în

preistoria dacică. În acest sens, Eminescu se detașează de stereotipuri și postulatele arbitrare și relevă dramele istoriei în corelație cu involburările timpului mitic, față de care manifestă un sentiment de venerație, ceea ce-i permite să privească cu nostalgie la realitatea zilelor sale, lipsită de prezența celor care au trăit cu demnitate în timpurile mitice. Or, în opinia lui Eminescu, iubirea de țară își găsește expresie „prin iubirea trecutului, patria vine de la cuvântul *pater* și numai oamenii care țin la instituțiile părinților lor, la peticul de pământ sfințit de sângele părinților pot fi patrioți” (Eminescu, 2006, p. 5). Din aceste considerente, este explicabilă ideea că toposul codrului aprofundează, în primul rând, sentimentul patriotic, dorința de a reveni la matricea stilistică originară prin resorturile existențiale ale dacismului. În accepția lui Eminescu, codrul devine „cetate dacică”, este o ctitorie sacră, raportată la niște semnificații majore din viața poporului. „Pământul Bourului, numit Dacia” se regăsește prin vârstele istoriei și ale inițierii mitice, în sensul recuperării spirituale a vestigiilor trecutului și relansarea acestora „printr-o dimensiune spațială autohtonă” (Călinescu, 1964, 1969, p. 57-58). Versurile la care ne vom referi în continuare, indică disponibilitatea geniului eminescian de a relansa istoria prin mit, pentru a exprima „viziunea voievodală sacrală despre natură” (Drăgan, 1999, p. 31) și, datorită acestui fapt, ne orientează spre supremația valorilor general-patriotice uitate în negura anilor: „Dar să știi, iubite frate,/ Că nu-s codru, ci cetate,/ Dar vrăjit eu sunt demult,/ Până când o să ascult,/ Rămânând din deal în deal/ Cornul mândru, triumfal/ Al craiului Decebal” (*Mușatin și codrul*).

Odată ce „spiritul arborilor poate fi întrupat în ființa unui om” (Drăgan, 1999, p. 145), idee ce provine dintr-o străveche credință animistă, atunci și profilul arhetipal al Dochiei, așa cum și-l imaginează Eminescu, se transpune „într-unul din cel mai de fală dintre stejari...” (Babu-Buznea, 1979, p. 168) din codrii multisecolari ai Daciei. Astfel, poetul relevă personificarea unui cadru natural văzut în dimensiunile descriptive ale imaginației dacice, în care Dochia, în ipostaza de mare zeitățe a naturii, întruchipează resursele germinatorii ale existenței. Regăsirea eroinei în toposurile naturale în ipostaza ei de „înlemnire” este un fenomen de sorginte folclorică și determină orientarea lui Eminescu spre mitul statorniciei, pentru a exprima o „frumoasă obsesie” (Marcus, 1987, p. 52), ce persistă în mai multe scrieri ale sale. Inspirația din mitologia dacică este surprinsă grație unor viziuni arhetipale: fenomenul „înlemnirii” Dochiei în stejar e o analogie cu motivul împietririi, despre care ne amintește Romulus Vulcănescu atunci când se referă la „transformarea Dochiei în stei de piatră” (Vulcănescu, 1985, p. 269). Elementul de poveste se conjugă cu o senzație de reverie, de jubilație sufletească, iar „Dochia-Dacia”, situată în mijlocul naturii ca într-un centru axiologic al universului, transpare „în creșterea și descreșterea sevelor pământului, înveșmântată de plante și roade, dezbrăcată de acestea” (Mușu, 1982, p. 76). Învăluită într-o atmosferă de taină sau mister, eroina își menține existența prin rosturile sale cosmogonice și telurice, își profilează statutul mitic prin involburările timpului istoric, prefigurat prin intermediul unor reprezentări fabuloase, de o supremație emblematică: „Din stejar cu frunza deasă/ Iese mândră-o-mpărăteasă,/ Cu păr lung pân' la călcâie/ Și cu haina aurie,/ Mândră-i este rochia/ Și o cheamă Dochia” (*Mușatin și codrul*).

Motivul popular al împietririi Dochiei este preluat cu unele nuanțe noi și în alte opere. Bunăoară, în poemul *Memento mori*, atunci când pășește în lumea inițierii dacice, Eminescu stăruie să evidențieze un concept estetic primar, similar cu cel propus de Bogdan Petriceicu-Hasdeu, care atestă „pe una din terasele Ceahlăului... o statuie neghioabă, neproporțională, de cinci arșini, cunoscută în popor sub denumirea de Zeița Dochia” (Hasdeu, 2011, p. 101). Ficțiunea mitică îl determină pe Eminescu să perceapă transformarea Dochiei în stâncă prin intermediul unor imagini sublime și reprezentări mitico-fantastice, caracteristice pentru poezia romantică universală, datorită cărora este adusă în prim-plan viziunea unor tărâmurii originare, ca dovadă a influenței venite din partea mitului statorniciei. Obsedat de dulcea arătare a „zânei-Dochia frumoasă”, chiar și împăratul Traian, un personaj de ficțiune, percepe transformarea ei în stâncă într-o modalitate absolut senzațională: „... o urmărește prin potice năruite,/ Arbori ruți îi ațin calea, stânci și pietre prăvălite./ El aleargă atras de clopot și de-al buciului zvon.../ O ajunge... Ea îl vede... d-arzătoarea lui privire/ Împietrește... O vezi ș-astăzi într-a codrilor umbrire” (*Memento mori*).

„Pădurea, codrul și arborele, accentuează Gheorghe Drăgan într-un studiu de poetică eminesciană, dezvoltă un potențial simbolic universal” (Drăgan, 1999, p. 145). Recuperarea din interior a eului liric prin intermediul acestor toposuri folclorice are loc la anumite niveluri estetice, filosofice, gnoseologice, care își vor găsi punctul de plecare din arhitectonica transsubstanțierii mitice. Or, așezările strămoșilor noștri geto-daci, așa cum suntem informați din unele surse bibliografice, de obicei, erau situate într-un peisaj arhetipal specific, „în preajma izvoarelor și copacilor sacri” (Vulcănescu, 1987, p. 82), idee revendicată de Eminescu pentru a o raporta la semnificația sacrală a arborelui din tradiția populară, cu sensul de parte componentă a codrului eminescian. Arhetipul copacului sacru se regăsește în mai multe opere eminesciene, de inspirație mitico-folclorică, și este amplasat într-un cadru arhetipal, de adâncime filosofică, fiind un simbol al perenității neamului, al viabilității sentimentelor și trăirilor omenești și, după cum accentuează în continuare exegetul, fenomenul își trage originea „din mitologia arhaică dacică și daco-romană” sau din „mitul codrilor și al arborilor sacri” (Vulcănescu, 1987, p. 82). Pasionat de eresuri și mituri străvechi, acolo unde „arborele aflat lângă un izvor sau o fântână” „devine o imagine a paradisului” (Eliade, 1991, p. 189), Eminescu rămâne obsedat de conturul arhetipal al decorului improvizat, îl suprapune unor legități de influență universală, în tendința de a exprima germinația totalizatoare a spațiului terestru. De la simetria surprinzătoare a stejarului viguros, crescut în inima codrului, întrevăzută drept „metaforă străveche a puterii elementare” (Vaida, 1975, p. 211), ce reflectă resorturile de inițiere prin mitul statorniciei, intuiția eminesciană rămâne deschisă spre valoarea arhetipală a mai multor toposuri autohtone de proveniență mitică, drept expresie „a unui vechi cult precreștin al arborilor sacri” (Evseev, 1997, p. 185). Viziunea lirică a lui Eminescu este obsedată, în special, de alura sacrală a teiului, un „Zeu-Arbore” (Rusu, 2005, p. 57), care i-a sensibilizat în permanență conștiința scriitoricească și îl readucea într-o stare de beatitudine sufletească. Privit „ca semn al vitalității ce se perpetuează ciclic” (Drăgan, 1999, p. 47), arhetipul teiului se menține în poezia eminesciană printr-o identificare sincretică de imagini și

viziuni, încadrate în corelarea diferitor tărâmurii ontologice, în felul acesta, autorul ne orientează spre ideea de transcendere spre un complex filosofico-mitologic de semnificații artistice inedite, cu orientare spre sfera unor incursiuni lirice vibrante. Teiul eminescian este „arboarele cosmogonic” și reflectă „imaginea vegetalului cosmogonic” (Vrabie, 1975, p. 161), întruchipează niște orizonturi existențiale, care au legătură cu semnificația filosofică a unor ritualuri de trecere preluate din miturile autohtone: „Când voi muri, iubito, la creștet să nu-mi plângi,/ Din teiul sfânt și dulce o ramură să-mi frângi,/ La capul meu cu grijă tu ramura s-o’ngropi,/ Asupra ei să cadă a ochilor tăi stropi...” (*O, mamă...*)

Confesiunile filosofice sunt îmbrăcate „în mantia regală a poeziei”, iar intimitatea sentimentului liric justifică într-un fel oarecare îngemănarea sugestiei mioritice cu acel „genium daciarum” (Babu-Buznea, 1979, p. 181), de o măreție sublimă, încadrat în ambianța cosmogonică a universului. Comuniunea sufletească „cu teiul sfânt și dulce” readuce sensibilitatea eminesciană pe făgașul reflexivității mioritice, pentru a-i conferi o deschidere mitică nelimitată, îi dă posibilitatea autorului să-și revalorifice stările, sentimentele sufletești prin prisma unei corelații specifice dintre viață și moarte, să ajungă la prefigurarea unui concept primar al existenței, după modelul anumitor tipare arhetipale din literatura universală. Este vorba de „o poezie a interioarelor” sau „a resemnării” (Muthu, 1972, p. 87), unde spiritul eminescian se regăsește pentru a „universaliza” profilul arhetipal al toposurilor folclorice, înseninat fiind de revelația divină a integrării sale lente în universul teluric, unde dorește să-și regăsească liniștea postumă: „Mai am un singur dor,/ În liniștea serii,/ Să mă lăsați să mor/ La marginea mării./ Să am un cer senin/ Și codrul aproape/ Pe-ntinsele ape,/ Să am un cer senin” (*Mai am un singur dor*).

Una din trăsăturile distinctive ale artei poetice eminesciene constă în deschiderea către noi zone ale transcendenței cosmice. Prin aderarea la sfera arhetipală a miturilor de inițiere autohtonă, Eminescu a căpătat posibilitatea să-și revigoreze spiritul întregii creații. În acest sens, temperamentul său artistic „escaladează” pe dimensiunile infinite ale cunoașterii ontologice, căpătând orientarea spre un flux continuu de imagini, conexiuni artistice, adâncimi metaforice, recreate din subtextul mitului folcloric, ceea ce-i va menține scrisul într-un amalgam de stări și trăiri sufletești, de alunecări și urcușuri interioare, de reflecții metafizice, intuite într-o mișcare estetică nelimitată, după „principiul independenței absolutului” (Eminescu, 1999, p. 828). Aceste corespondențe de elemente și entități simbolice își vor găsi expresie „într-un sistem de tonuri și nuanțe, opoziții și complementarități” (Drăgan, 1999, p. 190), sugestii și conexiuni metaforice specifice de sorginte mitică, „cu largă deschidere spre simbolurile culturii autohtone și universale” (Drăgan, 1999, p. 190). Ideea de nemărginire cosmică pornește din evadarea în mitul solar al universului, spre care înclină în permanență eul eminescian în călătoriile sale transcendente, în tendința de întregire a spațiului spiritual mitic printr-o „o funcție saturniană” (Lovinescu, 1996, p. 35), echivalentă cu ideea de absolut. Este un fel de „magie astrală”, unde relația cu cosmosul se menține printr-un „sămbure” arhetipal, care îi recuperează în plan interior virtuțile estetice ale creației, îl plasează într-o „mito-poetică dacică” (Cimpoi, 2017, p. 4), spre care a râvnit în permanență poetul.

În rezultatul cercetării, am încercat să demonstrăm înclinația lui Eminescu față de miturile inițierii autohtone, aprofundate în universul operei sale la diferite niveluri de realizare artistică, pe temelia unor resorturi mitice legendare, în funcție de arhetipurile și toposurile folclorice, diferite eresuri, sugestii arhetipale din materialele documentare pe care le-a avut la dispoziție, dar și propria contribuție în determinările mitologice din sfera imaginarului poetic. Prin intermediul mitologiei noastre tradiționale, Eminescu a aprofundat enigma vieții omenești și jertfa supremă a geniului pentru umanitate, manifestată printr-un dor infinit de transcendere a unor aspecte existențiale de maximă convergență lăuntrică. Steaua lui Eminescu se menține în matricea stilistică populară, ca să se încadreze în caracterul atemporal al existenței omenești, orientată spre reconstituirea unui „templu” arhetipal „cu mit de candelabru”, ceea ce i-a permis să oscileze din „cartea vieții” în cea a veșniciei. În acest sens, se poate vorbi de povara genialității sale existențiale, care i-a marcat destinul pentru a sluji ideii de universalitate, de aprofundare a coordonatelor fundamentale ale spiritualității populare, în tendința de a promova „frumusețea sufletului românesc” raportat la „frumusețea sufletului universal” (Galeriu, 1990, p. 65).

Referințe bibliografice:

1. BABU-BUZNEA, Ovidia. *Dacii în conștiința romanticilor noștri. Schiță la o istorie a dacismului*, București: Editura Minerva, 1979.
2. BĂLAEȚ, Dumitru. *Eterna regăsire*, Craiova: Editura Cartea Românească, 1969.
3. BOMHER, Noemi. *Mit și mitologie eminesciană*, Iași: Editura Virginia, 1994.
4. CĂLINESCU, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București: Editura Minerva, 1982.
5. CĂLINESCU, George. *Viața lui Mihai Eminescu. Ion Creangă. Viața și opera*, Chișinău: Editura Artistică, 1989.
6. CRIȘAN, Constantin. *Eminescu versus Dumnezeu sau blestemul în genunchi*, București: Editura Eminescu, 1999.
7. DUMITRESCU-BUȘULENGA, Zoe. Prefață la Miorița, În: Culegere de texte. București: Editura Albatros, 1972.
8. DRĂGAN, Gheorghie. *Poetică eminesciană. Temeiuri folclorice*, București: Editura Polirom, 1999.
9. CIMPOI, Mihai. *Disocieri*, Chișinău: Editura Cartea Moldovenească, 1969.
10. CIMPOI, Mihai. Marea unitate a omului și a naturii. În: *Nistru*, 1988, nr. 6.
11. CIMPOI, Mihai. Provinciile românești în proiecții mitopoetice, etnice, istoriografice eminesciene. În: *Literatura și Arta*, 2017, 12 ianuarie.
12. CHIȚIMIA, Ion. Creația folclorică în percepția și gândirea lui Mihai Eminescu, În: *Revistă de Lingvistică și Știință Literară*. 1992, nr. 4.
13. ELIADE, Mircea. *Mitul reintegrării*, București: Editura Humanitas, 2003.
14. EMINESCU, Mihai. *Religie*. În: *Eminescu-Pasărea Phoenix. Capodopere și texte fundamentale*, Chișinău-București: Editura Litera-David, 1999.
15. EVSEEV, Ivan. *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Timișoara: Editura Amarcand, 1997.
16. GALERIU, Constantin. Chipul Mântuitorului Iisus Cristos în gândirea lui Mihai Eminescu. În: *Mihai Eminescu*, 1990, nr. 2.

17. HAȘDEU, Bogdan Petriceicu. *Scrieri. V. 5*, Chișinău: Întreprinderea Editorial-Poligrafică Știința, 2011.
18. JURA, Iulian. *Mitul în poezia lui Eminescu*, Paris: Librairie Universitaire J. Gamber, 1933.
19. LOVINESCU, Vasile. *Dacia hiperboreană*, București: Editura Rozmarin, 1993.
20. MUȘU, Gheorghe. *Din mitologia tracilor*, București: Editura Cartea Românească, 1982.
21. MUTHU, Mihai. *Orientări critice*, București: Editura Dacia, 1972.
22. PĂCURARIU, Dimitrie. *Clasicism și tendințe clasice în cultura română*, București: Editura Cartea Românească, 1979.
23. ROTARU, Ion. *Eminescu și poezia populară*. București: Editura pentru Literatură, 1965.
24. RUSU, Aurelia, 15 iunie. În: *Buletin de cercetări eminescologice, de valorificare și promovare a personalității și operei lui Mihai Eminescu*. Serie nouă, 2005, nr. 2.
25. VRABIE, Gheorghe. *Structura poetică a basmului*, București: Editura Academiei, 1975.
26. VULCĂNESCU, Romulus. *Mitologie română*, București: Editura Academiei, 1987.
27. VULCĂNESCU, Romulus. *Coloana cerului*, București: Editura Academiei, 1972.

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română

SECȚIUNEA V

PERSPECTIVE CLASICE ȘI MODERNE ÎN STUDIULISTORIEI LIMBII, DIALECTOLOGIEI, ONOMASTICII ȘI SOCIOLINGVISTICII

CZU:.811.135.1'373.46
<https://doi.org/10.52505/filomod.2024.18.26>

DESPRE STUDIAREA LEXICULUI SPECIALIZAT DIN LIMBA ROMÂNĂ VECHĂ

Liliana AGACHE

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4575-8075>

Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan-Alexandru Rosetti”

Rezumat. *Lucrarea de față prezintă elementele de structură și metodă folosite în realizarea unui proiect mai amplu care urmărește analiza vocabularului specializat în aria nordică din epoca veche. Obiectivul este conceperea unui instrument de lucru în cercetarea lexicului specializat ce aparține registrului juridic-administrativ în perioada 1601-1780. Cercetarea vizează mai ales subdialectul moldovenesc, dar acoperă întregă aria nordică. Aspectul cel mai interesant al lucrării privește caracterul deosebit de sensibil al lexicului la mutațiile istorico-sociale, înregistrându-se, pe lângă opoziții constante, și o serie de opoziții determinate istoric. Ele reprezintă reflectarea unei situații reale și sunt caracterizate printr-o circulație și o valabilitate limitate. Se individualizează astfel o anumită etapă de dezvoltare a lexicului unei limbi, în cadrul unui subsistem regional al acesteia.*

Cuvinte-cheie: *dialectologie istorică, juridic, administrativ, subdialectul moldovenesc, aria nordică.*

About studying the specialized lexicon from the old Romanian language

Abstract. *The present paper presents the elements of structure and method used in the realization of a larger project that aims to analyze the specialized vocabulary in the Nordic area from the ancient era. The objective is to create a working tool in the research of the specialized lexicon that belongs to the legal-administrative register in the period 1601–1780. The research focuses mainly on the Moldavian subdialect, but covers the entire northern area. The most interesting aspect of the paper concerns the particularly sensitive character of the lexicon to historical-social mutations. Constant oppositions and historically determined oppositions are registered. They represent the reflection of a real situation and are characterized by a limited circulation and validity. A certain stage of development of the lexicon of a language is thus individualized, within a regional subsystem of it.*

Keywords: *historical, legal, administrative dialectology, the Moldavian subdialect, the Nordic area.*

Prin prezenta lucrare aducem în atenție ideea elaborării unei teze de dialectologie istorică în care să descriem, din perspectivă diacronică, stadiul atins de limbajul juridic și administrativ consemnat în documente românești cu circulație în aria nordică, în perioada 1601–1780, urmărind evoluția istorică și semantică a termenilor specializați din acest registru. Cercetările noastre anterioare (Agache, 2009, 212 p.) asupra documentelor moldovenești au scos în evidență faptul că majoritatea termenilor cu tendință de specializare încă de la începutul secolului al XVII-lea sunt regionalisme moldovenești cu circulație largă în acest subdialect, dar care și-au manifestat mobilitatea în toată aria nordică, astfel încât a fost dificil să stabilim apartenența exclusivă la Moldova. Mai mult, studiind situația limbajului juridico-administrativ din toate graiurile pe parcursul a două secole, am constatat (Agache, 2013, 230 p.) că apar consemnați aceiași termeni specializați din registrul juridic și administrativ în toate graiurile dacoromâne la momente de timp diferite, putându-se vorbi de o viabilitate impresionantă, care se prelungește până azi.

Vom prezenta aici câteva metode folosite în realizarea acestui obiectiv, unele dintre acestea aplicate deja în lucrările mai sus menționate. Dacă în *Lexic regional moldovenesc în prima jumătate a secolului al XVII-lea* ne-am referit în special la aspectul regional moldovenesc al unor termeni care au circulat mai ales sau exclusiv în acest subdialect, circulația lor fiind extinsă în aria nordică, în *Terminologia juridico-administrativă în graiurile dacoromâne din epoca veche (1601-1780)*, am schimbat perspectiva, atingând în primul rând aspectul legat de felul în care anumiți termeni din același tip de documente, se specializează, astfel încât am putut concluziona că se poate vorbi despre un limbaj juridico-administrativ încă de la 1601. În analiza propusă folosim mai multe metode: monografică, comparativ-istorică, contrastivă și descriptivă. Prin metoda monografică urmărim consemnarea termenului, precizarea sensului său și maniera de adaptare semantică la limba literară, etimonul, citatele ilustrative, circulația termenului în timp sau momentul ieșirii lui din limbă, schimbarea semantică, statutul de regionalism literar sau regionalism popular și repartiția actuală în cazul în care termenul s-a conservat. Luăm în calcul realizarea unor hărți ipotetice, indiferent dacă termenii există sau au dispărut astăzi din uz. Prin metoda descriptivă vom urmări mobilitatea denotativă a termenilor, gradul lor de specializare, felul în care se produce specializarea, prin împrumuturi ori prin termeni sintagmatici, cu observații asupra circulației actuale, acolo unde este cazul. Prin metoda contrastivă vom prezenta specificul termenilor, comuni ori specializați, și reflexele la nivelul terminologiei oficiale. Analiza componentială va realiza descrierea structurii semantice a termenilor.

Cât privește sursele, avem de a face cu texte neliterare, acte de tot felul, aflate în manuscris sau consemnate în colecții tipărite, din domeniul juridico-administrativ, dar și texte literare, respectiv *Pravila de la Govora*, 1640, *Cartea românească de învățătură*, 1646, *Îndreptarea legii*, 1652, *foi volante*, care scot în evidență reflexele terminologiei juridico-administrative oficiale.

Pentru a putea cerceta terminologia juridico-administrativă reflectată în graiuri, pentru a afișa aspectul dialectal al termenilor, folosim mai ales volumele din colecțiile *Documente istorice românești* și *Documenta Historica Romaniae*, documente private, manuscrise, (diferite tipuri de acte delictive, pedepse, taxe legate

de proces, grade de rudenie etc.) aflate în depozitele Arhivei Naționale, pe care le considerăm mai apropiate de dezideratul nostru. Antologiilor realizate de istoricii le vom adăuga studiile, monografiile și lucrările de istorie ori de istorie a limbii române literare, din publicațiile de specialitate date și după 1780. Pentru că numărul documentelor este limitat, este dificilă stabilirea exactă a statutului unui lexem. Devine foarte importantă cantitatea atestărilor (Gougenheim, 1960, p. 31). În cazul limitării anumitor categorii de izvoare, cum ar fi omiterea textelor literare, se reduce considerabil inventarul de fenomene analizate, sporind dificultatea unei cercetări de dialectologie istorică a vocabularului în general și a celui regional dialectal în special. Pentru a micșora acest risc, materialului documentar analizat la început îi vom adăuga lucrările literare cele mai reprezentative pentru Moldova primei jumătăți a secolului a XVII-lea.

Se știe că dacoromâna se grupează în două arii lingvistice: de nord și de sud, aspecte semnalate odată cu primele texte românești păstrate din secolul al XVI-lea. Atlasele lingvistice actuale care realizează delimitări în interiorul subdialectului fac posibilă demarcarea grupurilor componente. Astfel, este evident că unele grupuri sunt mai omogene decât altele, grupul de graiuri din Moldova centrală, împreună cu cea mai mare parte a Republicii Moldova se prezintă mai omogen în comparație cu grupul de graiuri din Bucovina, nordul Moldovei și nordul Republicii Moldova sau cu graiurile din sudul Moldovei și sud-estul Republicii Moldova (Rusu, 1984, p. 233), după cum se pot înregistra forme care să varieze de la o localitate la alta sau să coexiste chiar în graiul aceluiași vorbitor. Analiza repartiției cuvintelor din documentele cercetate de noi și comparația acestora cu configurația dialectală de-a lungul timpului ajută la stabilirea caracterului de regionalism, pentru ca mai apoi să se poată fixa poziția de termen specializat pentru o anumită zonă (Gheție, Mareș, 1974, p. 90).

Suntem interesați să observăm productivitatea derivativă și efectul semantic pe care le capătă termenii aleși de noi atunci când își modifică sfera de circulație. Această situație se datorează interferențelor graiului din sudul Moldovei cu graiurile de tip muntenesc, dar și mozaicului de graiuri întâlnite în Bucovina și în zonele învecinate ei. În mod implicit, vom depista mai clar realitatea lingvistică la nivelul provinciei Moldova în general și a ariei nordice în special, amplasând termenii în tabele anexe în funcție de semnalarea lor în documente, în nordul, centrul ori sudul Moldovei, Transilvaniei sau Banatului. O clasificare bazată pe proveniență este obligatorie, astfel încât să fie evidentă proveniența latină, slavă, maghiară, prezența cuvintelor formate în limba română, a celor de origine necunoscută ori nesigură ori cu sensuri deosebite față de cele actuale și chiar a perechilor lor sinonimice. Orientarea semantică, în general, și modificarea sensului în context, în special, ne interesează de asemenea. Cercetarea diacronică nu permite o analiză clară a faptelor de limbă datorită instabilității acestora, date de influența istorică puternic determinată ori de puterea de circulație. Cu toate acestea, raportarea la lexicul regional local este foarte interesantă, mai ales când vorbim despre un lexic presupus a fi regional autentic, pentru că scrisul nu asigură calitatea de variantă locală a niciunui lexem, iar problema inovațiilor, infiltrațiilor din graiuri vecine perturbă în multe cazuri situația la nivelul interpretării circulației, nu atât a celei dominante, cât a celei specifice

unei anumite regiuni (Agache, 2009, p. 55-56). Insistăm asupra caracterului deosebit de sensibil al lexicului la mutațiile istorico-sociale, înregistrându-se, pe lângă opoziții constante, și o serie de opoziții determinate istoric. Acestea din urmă reprezintă reflectarea unei situații de fapt și, fiind caracterizate printr-o circulație și o valabilitate limitate, sunt coordonate importante în prezentarea unei perioade date din istoria limbii, putând individualiza o anumită etapă de dezvoltare a lexicului unei limbi, în cadrul unui subsistem regional al acesteia (Agache, 2009, p. 169). Raportul termen comun/termen specializat, care reprezintă astăzi, în cadrul terminologiei în general, cel mai edificator raport pentru stabilirea istoriei semantice a unui termen, are și pentru epoca veche aproape același efect, motiv pentru care îl vom urmări cu prioritate. Interesează, în egală măsură, apartenența cuvintelor la fondul arhaic, pasiv sau regional al lexicului românesc actual, viabilitatea în timp, productivitatea termenilor, seriile sinonimice și transferul semantic. Textele administrative și juridice redactate în prima perioadă utilizează serii terminologice, comune ori specifice, bine delimitate. Cea mai importantă este cea referitoare la relațiile juridice existente în cadrul societății românești în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea.

Considerăm că natura inovatoare a lucrării propuse constă în analiza terminologiei juridico-administrative în aria nordică, în epoca veche, cu evidențierea reflexelor pe care aceasta o are în terminologia oficială. Cercetarea va urmări să evidențieze nu numai aspectul terminologiei juridico-administrative în graiurile dacoromâne, ceea ce presupune studiul documentelor particulare, neoficiale, ci și reflexele pe care lexicul întâlnit în astfel de documente le are în terminologia juridico-administrativă oficială, în acte oficiale, coduri de legi, documente de cancelarie, foi volante, hrisoave domnești, pravile de tip canonic etc., cu atât mai mult, cu cât, în toată această perioadă, terminologia juridică are drept componentă principală un vocabular de esență populară (Agache, 2013, p. 64-71). Termenilor de specialitate împrumutați sau calchiați din slavă încă din perioada celor mai vechi scrieri juridice și administrative românești li se alătură, într-un proces de îmbogățire extensivă a terminologiei juridice laice, o serie de cuvinte de proveniență neologică. Pravilele civile din Țara Românească și Moldova pleacă de la legislația bizantină, în timp ce documentele transilvănene sau cele emise în Oltenia în timpul ocupației austriece urmăresc limbile de cultură occidentale. Bogăția și stabilitatea care definesc terminologia din registrul juridico-administrativ se văd după 1640, când se impun în limbă multe neologisme, inclusiv latino-romanice. Diferențele de organizare a textului între codurile de legi și documentele oficiale și documentele private, care ar putea reda vorbirea locală se înmulțesc, oamenii simțind nevoia să întocmească tot felul de acte și scrisori între ei, pentru „a întări” hotărârile luate. În timp ce pravilele laice își modernizează vocabularul prin neologie, cele bisericesti rămân fidele fondului vechi de termeni, comuni cu limba vorbită sau de origine slavonă. Traducerea și asimilarea terminologiei culte în epoca veche (pravilele lui Matei Basarab și Vasile Lupu, în mod special) au influențat uzul juridic și administrativ, contactul dintre termenii oficiali și cei care aparțineau „obiceiului pământului” ducând astfel, atât la nașterea unei sinonimii terminologice între

„neologismul” receptat și termenul vechi, cât și la „îmbogățirea” termenului vechi prin acordarea unei semnificații juridice moderne. Delimitarea terminologiei juridico-administrative în funcție de natura textelor și urmărirea răspândirii teritoriale, a viabilității și productivității termenilor specializați au reprezentat obiective importante, aflate în aria interesului nostru.

Dacă despre stilul juridico-administrativ s-a spus că este omogen (Bolocan, 1961, p. 38) în ceea ce privește funcțiile îndeplinite, terminologia acestui stil, în epoca sa de început, pare să fie neomogenă, dat fiind că la nivel formal, care se referă la natura elementelor lingvistice, putem vorbi despre elemente de limbă comună, îmbinate cu elemente neologice, și de construcții populare și arhaice asimilate cu formulări savante. Adaptarea la realitățile social-politice permite acestei terminologii să fie deschisă inovațiilor lexicale. Vom urmări, deopotrivă, repartiția dialectală a termenilor, chiar dacă inovațiile ulterioare secolului al XVI-lea au contribuit, adeseori, la schimbarea vechii repartiții dialectale în sensul sporirii deosebirilor prin fărâmițarea unor arii lingvistice cândva unitare.

Concluzii

Rezultatele proiectului propus se vor constitui într-o contribuție la dezvoltarea terminologiei juridico-administrative în general și a celei consemnate în epoca veche, în special, lucru ce ar completa lipsa studiilor privitoare la prima etapă de dezvoltare a terminologiei, așa cum apare consemnată în epoca veche. Lucrarea va veni în întâmpinarea specialiștilor din domeniul istoriei limbii române literare, a celor din domeniul dialectologiei istorice și a terminologiei, completând informațiile privitoare la acest subiect, foarte restrânse, de altfel, în studiile existente.

Lucrarea noastră va fi structurată în capitole teoretice, referitoare la graiurile dacoromâne din perspectiva evoluției istorice a limbii române, la situația istorică, socială și economică în provinciile românești din perioada cuprinsă între anii 1601–1780, la organizarea administrativ-teritorială a Țărilor Române în Evul Mediu, a ariei nordice în special, la organizarea fiscală și capitole referitoare la terminologia juridică și administrativă, prezentată prin monografiile ale termenilor aleși. În urmărirea procesului de continuitate și evoluție a terminologiei juridice, ca de altfel și modernizarea acestuia, interesează atât istoria limbii literare, cât și istoria dreptului. În ceea ce privește etimologia, ea este considerată de către lingviști ca fiind „o știință”, chiar o „știință istorică” (Sala, 1987, p. 6; Saramandu, 1986, p. 16).

Rezultatele cercetării provin din investigarea unor texte insuficient examinate până astăzi. Ne referim la texte neliterare din secolul al XVII-lea, al XVIII-lea, al căror număr este mai mare decât se crede sau se estimează. Trebuie remarcată de la început varietatea tipologică a înscrisurilor care cuprind, practic, toate categoriile de acte oficiale ale vremii, de la simplul zapis de vânzare – cumpărare până la privilegiul domnesc. În procesul constituirii terminologiei juridice românești, distingem trei etape, așa cum apar ele în bibliografia consacrată acestui subiect: perioada veche, începând cu cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea, și etapa modernă, din 1775 până în zilele noastre. Între anii 1775–1850 se poate delimita o perioadă de tranziție de la terminologia de tip oriental la modelul occidental

(Saramandu, 1986, p. 16). În prima etapă, limbajul specializat se observă în puține scrieri originale (în special documente și scrisori) și prin destul de rare traduceri și tipărituri bisericești, apărute mai ales în Transilvania. Se disting, totuși, două variante literare: una de tip nordic (în primul rând maramureșeană) și alta de tip sudic (munteană și sud-transilvăneană). În a doua etapă, româna înlătură definitiv slavona ca limbă oficială, asumându-și integral rosturile unei limbi de cultură din toate țările române. Totuși, româna cărturărească se află încă destul de aproape de vorbirea populară, principalele surse de împrumut extern rămânând cele orientale: slavona, turca și greaca. Ea nu dispune de o terminologie științifică, iar dintre stilurile funcționale, numai cel administrativ poate fi delimitat mai precis (Stoichițoiu, 2001, p. 15).

Interesul pentru graiuri este generat de autenticitatea limbii. Limba literară are un caracter normat și prin aceasta se opune graiurilor. Există cazuri când în graiuri găsim termeni diferiți pentru același concept, fără ca vreunul dintre termeni să fi avut șansa de a fi selectat ca normă. Și, dacă graiurile sunt mult mai bogate în resurse individuale de expresie în comparație cu limba literară care adoptă mijloace suplă de comunicare, graiurile rămân sursa autentică a formării limbii literare, care poate exprima judecăți la un nivel de generalitate și abstracție superior graiurilor, dar nu în absența lor.

Referințe bibliografice:

1. AGACHE, Liliana. *Lexic regional moldovenesc în prima jumătate a secolului al XVII-lea*, București: Editura ProUniversitaria, 2009, 212 p.
2. AGACHE, Liliana. *Terminologia juridico-administrativă în graiurile dacoromâne din epoca veche (1601–1780)*, București: Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013, 230 p.
3. GHEȚIE, Ion, MAREȘ, Alexandru. *Graiurile dacoromâne în secolul al XVI-lea*, București: Editura Academiei Române, 1974, 90-110.
4. GHEȚIE, Ion (coordonator), *Istoria limbii române literare. Epoca veche (1532–1780)*, București: Editura Academiei Române, 1997, 495 p.
5. GOUGENHEIM, G. La statistique linguistique et l'histoire du vocabulaire. În: *Cahiers de lexicologie*, vol. 2, 1960, p. 31.
6. RUSU, Valeriu (coordonator). *Tratatul de dialectologie românească*, Craiova: Editura Scrisul Românesc, 1984, p. 233.
7. SALA, Marius. *Etimologia și limba română. Principii-Probleme*, București: Editura Academiei, 1987, p. 6.
8. SARAMANDU, Manuela. *Terminologia juridico-administrativă românească între 1770–1850*, București: TUB, 1986, p. 16.
9. STOICHIȚOIU-ICHIM, Adriana. Schiță de istorie a limbajului juridic românesc. În: *Semiotica discursului juridic*. București: Editura Universității din București, 2001, 217 p.

PROVOCĂRI ALE LEXICOGRAFIEI TOPONIMICE DE TIP STRUCTURAL

Daniela BUTNARU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4903-4477>
*Institutul de Filologie Română „Alexandru Philippide”,
Academia Română – Filiala Iași*

Rezumat. *Prezentăm, în comunicarea noastră, câteva dintre provocările cu care se confruntă redactorii dicționarilor toponimice pentru regiunea Moldovei (de pe teritoriul actual al României), realizate conform principiilor lexicografiei structurale, teoretizate de Dragoș Moldovanu. Structura unui articol de dicționar reflectă, pe cât posibil, situația de pe teren, conform căreia de multe ori numele unui obiect sociogeografic considerat de către denominatori a fi mai important va ajunge în componența denumirilor altor unități geografice din zonă, rezultând câmpuri toponimice. Printre dificultățile întâmpinate la redactare se numără identificarea etimologiei toponimice prin indicarea motivului pentru care un obiect geografic a primit acea denumire și nu alta, stabilirea toponimului-nucleu și urmărirea proceselor de polarizare și diferențiere toponimică în urma cărora se dezvoltă câmpurile toponimice.*

Cuvinte-cheie: *lexicografie toponimică, câmp toponimic, etimologie, polarizare, diferențiere.*

Structural Toponymic Lexicography Challenges

Abstract. *In our paper, we present some of the challenges faced by the editors of toponymic dictionaries for the Moldavia region (within the current territory of Romania), created according to the principles of structural lexicography, as theorized by Dragoș Moldovanu. The structure of a dictionary entry reflects, as much as possible, the situation on the field, according to which the name of a sociogeographical object considered by the nominators to be more important often becomes part of the names of other geographical units in the area, resulting in toponymic fields. Among the difficulties encountered in editing are the identification of toponymic etymology by indicating the reason why a geographical object received that specific name and not another, determining the core toponym, and tracking the processes of toponymic polarization and differentiation through which toponymic fields develop.*

Keywords: *toponymic lexicography, toponymic field, etymology, polarization, differentiation.*

1. Preliminarii. Lexicografia toponimică românească

Deși numele de locuri au interesat din cele mai vechi timpuri scriitorii, istoricii, geografii, lingviștii, dicționare toponimice au apărut doar relativ recent. În România

există două tipuri mari de astfel de lucrări lexicografice: cele individuale, redactate de autori interesați de obicei de toponimele dintr-o mică arie, și cele realizate la nivel instituțional, de echipe de cercetare, în cadrul unor proiecte zonale.

În privința lucrărilor din a doua categorie, până în prezent au fost acoperite complet provinciile Banat (*Dicționarul toponimic al Banatului*, șapte volume, 1984–1994), Oltenia (*Dicționarul toponimic al României. Oltenia*, șapte volume, 1993–2007) și Muntenia (*Dicționarul toponimic al României. Muntenia*, șapte volume, 2005–2023). Deși diferite ca volum al materialului, cele trei proiecte urmăresc, în linii mari, aceeași concepție lexicografică, propusă de Gheorghe Bolocan. Cuvintele-titlu, aranjate alfabetic, sunt urmate de informații „prezentate din trei puncte de vedere: istoric, geografic și administrativ, toate aceste perspective, legate organic între ele, fiind la fel de importante pentru destinul unui toponim” (Cojocaru, 2002–2003, p. 225). Există, în aceste dicționare, și „articole-matcă”, acestea adună tot materialul pentru cazurile în care „aceeași denumire sau numai un element al denumirii este folosit pentru mai multe obiecte, localizate într-o arie mai extinsă decât comuna, de regulă chiar în întreaga regiune cercetată” (*ibidem*), dar diferite de conceptul toponimului-nucleu în jurul căruia s-a format un câmp toponimic reprezentat lexicografic, după cum vom vedea, în lucrările moldave.

Din *Tezaurul toponimic al României. Transilvania* sunt realizate doar trei volume, pe județe (*Județul Sălaj – 2006*) sau pe bazine hidrografice (*Valea Hășdății – 2006*, *Valea Ierii – 2010*); prin faptul că uneori este redată motivația toponimică și prin trimiterile care se fac la finalul articolului la alte toponime având la bază cuvântul-titlu, aceste lucrări se apropie de metoda specifică dicționarelor toponimice pentru provincia Moldova.

Pentru toponimia Moldovei (de pe actualul teritoriu al României) au fost realizate, până în prezent, mai multe lucrări, sub titlul-umbrelă *Tezaurul toponimic al României. Moldova*: volumul I cuprinde *Repertoriul istoric al unităților administrativ-teritoriale. 1772–1988* (lucrare colectivă, structurată în două părți, publicate în 1991, respectiv 1992), *Toponimia Moldovei în documente scrise în limbi străine (exclusiv slavona)*, lucrare colectivă tipărită în 2004, și *Toponimia Moldovei în cartografia europeană veche (cca 1395–1789)*, redactată de Dragoș Moldovanu (2005); volumul II, intitulat *Mic dicționar toponimic al Moldovei (structural și etimologic)*, este compus din alte două părți: 1. *Toponime personale*¹ (2014) și 2. *Toponime descriptive*² (2021); volumul III, constând dintr-un dicționar al toponimiei din bazinul superior al Bârladului, redactat de Mircea Ciubotaru, este în curs de apariție.

În prezent, colectivul de la Departamentul de toponimie al Institutului de Filologie Română „Alexandru Philippide”, Academia Română, Filiala Iași, s-a angajat să realizeze un dicționar toponimic mai cuprinzător decât precedentul – considerat, așa cum arată și titlul, a fi „mic” –, care să adune toate oiconimele, dar

¹ Partea 1 este dedicată numelor de locuri formate de la un antroponim (*Anghelștii, Buhuș, Cotnarul, Dobroslovesții, Gherăieștii, Miron Costin, Nicolina, Sălcenii, Umbrăreștii* etc.).

² Partea a 2-a este consacrată toponimelor care s-au format de la entopice sau apelative (*Balta Arsă, Bistra, Costișa, Hârtopul, Iezerul, Moldova, Neamțul, Pometea, Sărata, Tulgheșul* ș. a.).

și alte toponime majore, reprezentative pentru formarea și evoluția toponimiei de pe teritoriul Moldovei, pe care să le prezinte tot în cadrul câmpurilor formate în jurul acestor denumiri sau care includ astfel de nume proprii. Prognosticăm că primul volum al acestei lucrări (literele A–C) va fi predat editurii în anul 2025.

2. Dicționarul toponimic al Moldovei, structural și etimologic. Câteva principii lexicografice

Dicționarele care abordează numele de locuri din provincia Moldova sunt realizate cu respectarea unor norme diferite în comparație cu lucrările corespondente pentru celelalte regiuni românești, așa cum am menționat deja mai sus. O analiză comparativă a acestor tipuri diferite de redactări lexicografice a fost surprinsă într-o comunicare prezentată la Conferința internațională de onomastică „Numele și numirea”, ediția a III-a: *Convențional/neconvențional în onomastică* (v. Butnaru et al., 2015).

În privința structurii lexicografice, *Dicționarul toponimic al Moldovei, structural și etimologic* are la bază, ca și *Micul dicționar toponimic al Moldovei (structural și etimologic)*, asocierea articol lexicografic – câmp toponimic. Teoria câmpurilor toponimice a fost teoretizată de regretatul profesor universitar și cercetător Dragoș Moldovanu, care, în urma unei experiențe vaste de cercetare toponimică pe teren, a observat că, adesea, într-o anumită zonă, de la un toponim-nucleu se pot forma, în urma unor procese numite polarizare sau diferențiere, alte toponime. De exemplu, de la numele unui lac *Bolătăul* s-a format și oiconimul *Bolătăul*, pentru că satul denumit astfel s-a înființat în apropierea acelei întinderi de apă. De la numele satului botoșănean *Cordăreni* au luat naștere, prin polarizare toponimică, următoarele denumiri care desemnează obiecte geografice de pe teritoriul satului respectiv: *Pădurea Cordăreni*, *Drumul Cordărenilor*, *Iazul din Cordăreni*, *Țarina Cordăreni*, iar de la acesta din urmă, *Dealul Țarina Cordărenilor*.

Cordăreni → *Pădurea Cordăreni*
→ *Drumul Cordărenilor*
→ *Iazul din Cordăreni*
→ *Țarina Cordăreni* *Dealul Țarina Cordărenilor*

Polarizarea toponimică este „procesul de creare a unor derivate toponimice de la un toponim-nucleu, corespunzând obiectului cel mai important dintr-o mapă geografică continuă (unitară)”, iar numele topice dezvoltate de la un nucleu „au configurație identică, ele fiind sintagme (analitice sau sintetice) cu un determinant unic, și anume toponimul primar, și cu determinate multiple, reprezentând termeni care desemnează clasa de obiecte geografice” (Moldovanu, 2010, p. 18).

Un alt proces structural toponimic teoretizat de Dragoș Moldovanu și folosit în lucrările lexicografice ieșene este diferențierea toponimică, prin care rezultă denumiri ale unor părți ce compun o unitate sociogeografică (v. Moldovanu, 2010, p. 19). De exemplu, satul *Cordăreni* a fost divizat, de-a lungul vremii, în

două părți, numite în funcție de mărime (*Cordărenii Mici* și *Cordărenii Mari*) sau de vechime (*Cordărenii Vechi* și *Cordărenii Noi*). Pentru că, în secolele XVIII–XIX, satul Cordăreni și moșia acestuia erau împărțite între doi proprietari, acest lucru s-a reflectat și la nivelul denotației; astfel, dicționarul va surprinde formarea, în urma procesului de diferențiere toponimică, a denumirilor *Cordărenii lui* [Nicolae] *Gafencu* sau *Cordărenii Gafencului*, *Cordărenii-Gafencu* și chiar *Fandolijewu Slobodka* – un calc ucrainean însemnând „Slobozia lui Afenduli” –, iar pentru cealaltă parte a satului, *Cordărenii Mănăstirii Doljești*, *Cordărenii Mănăstirii*, *Cordărenii Mănăstirești* și, după secularizarea averilor mănăstirilor, *Cordărenii Statului*:

Cordărenii → *Cordărenii Mari*

→ *Cordărenii Mici*

Cordărenii → *Cordărenii Vechi*

→ *Cordărenii Noi*

Cordărenii → *Cordărenii lui Gafencu*

→ *Cordărenii Mănăstirii/Statului*

În afară de structurarea articolului lexicografic în funcție de câmpul toponimic format în jurul unei denumiri-nucleu, redactorii dicționarelor realizate la Filiala din Iași a Academiei Române și-au propus indicarea și explicarea diferitelor variante ale toponimelor atestate, care pot fi rezultatele unor transformări fonetice, pot reflecta erori de scriere, confuzii cu numele altor sate, analogii cu diferite cuvinte ori transcrierea lor în alte limbi.

O altă diferență față de celelalte dicționare toponimice românești este identificarea, la paragraful destinat etimologiei, a motivului pentru care un loc poartă un anumit nume. Este vorba de încercarea, în măsura în care dispunem de informații din documente, monografiile sau anchete de teren, de a indica mai mult decât antroponimul sau entopicul care stau la baza unui nume de loc. În cazul exemplificat mai sus, al localității Bolătău, etimologia este următoarea: „ent. **bolătău** «lac» în funcție topon.; lacul, format «pentru că s-a rupt dealul Chironul și s-a umplut locul cu apă» (NALR–DATE, 257³), ar fi existat până pe la 1871 (ANTOHI, L. 144)” (TTRM, II₂, p. 33); pentru oiconimul Cordăreni, la etimologie se precizează că s-a format „de la supra[numele] boierului Andreico **Cordariul** (fiul lui Iuban cel Bătrân, menționat la 1519, când s[atul] Cordăreni este cumpărat de panul Dragotă Săcuianul, ceașnicul, de la copiii fiicei lui Andreico Cordariul, Neaga COSTĂCHESCU, D.M.ș. 128) cu suf. col. **-eni**” (TTRM, II₁, p. 95).

³ În cazul citatelor din alte lucrări, am redat întocmai și siglele utilizate acolo.

În cazul în care documentele sau anchetele de teren consemnează mai multe variante sau echivalente toponimice folosite pentru desemnarea aceluiași obiect geografic, acestea au fost preluate, pentru o mai bună reflectare a evoluției sistemului denominativ. În cadrul dicționarului aflat acum în curs de redactare, aceste echivalente sunt prezentate cronologic.

3. Dificultăți privind stabilirea nucleului

Situațiile exemplificate mai sus sunt unele simple, care nu pun mari probleme, deoarece documentația ne-a ajutat atât la stabilirea etimologiei, cât și la structurarea câmpului toponimic. Dar există foarte multe cazuri în care necunoașterea originii toponimului ne pune în dificultate, uneori chiar imposibilitatea de a afla care a fost primul obiect sociogeografic denumit și care au fost direcțiile de polarizare în urma cărora s-au format toponimele secundare (v. și Prisacaru, 2018, p. 2-4). Așadar, prima și, de multe ori, cea mai importantă etapă în redactarea *Dicționarului toponimic al Moldovei, structural și etimologic* este aflarea nucleului toponimic și a etimologiei acestuia. De exemplu, în cazul câmpului format din denumirile *Mălăiești* (atestat în documente și cu forma *Mălăește*), *Dealul Mălăiești*, *Podișul Mălăiești*, *Iazul Mălăiești* și *Podgoria Mălăiești* (TTRM, II, p. 253), atestarea într-un document din 1636 a vistiernicului Simion *Mălăiu* elucidează etimologia (eliminând posibilitatea ca la baza toponimului să fie apelativul *mălăiște*) și, datorită sufixului colectiv *-ești* adăugat la antroponim, este evident că primul obiect desemnat de acest toponim a fost satul, și nu dealul, cum ar fi putut fi cazul în care etimonul era *mălăiște*. Prin urmare, articolul lexicografic va avea ca element principal oiconimul, de la care se vor fi format, prin polarizare, celelalte toponime amintite mai sus. Aceste toponime ar fi fost prezentate, în celelalte dicționare toponimice românești, strict alfabetic, ca articole separate. Însă abordarea lexicografică sub forma câmpurilor toponimice are avantajul de a surprinde realitatea de pe teren, cu evoluția denominativă în cadrul acestor ansambluri și o claritate a etimologiilor.

Conform teoriei dezvoltate de Dragoș Moldovanu, toponimul primar, care stă la baza formării unui câmp toponimic, este cel mai vechi. Însă penuria documentară nu susține, de foarte multe ori, această situație, pe care o vom exemplifica prin structura denominativă formată în jurul termenului *Comarna*. Documentele și informațiile adunate din diverse surse arată că mai multe obiecte sociogeografice au fost identificate cu toponimul *Comarna* sau cu sintagme ce-l conțin: *Prisaca Comarna* (atestată la 1490), un afluent al râului Jijia, menționat pentru prima dată sub forma sintagmei *Valea Comarnei* (la 1664), zona de la vărsarea acestei ape în Jijia – *Gura Comarnei* (într-un act de la 1717) și hodonimul *Drumul Comarnei* (consemnat relativ recent). Așadar, documentar, cel mai vechi toponim din acest câmp toponimic este *Prisaca Comarna*. Însă o atestare ulterioară a acesteia, într-un document slavon, este exprimată printr-o cvasidefiniție: „prisaca care este la Comarna” DRH, A, III, 507 (a. 1503, slv. pasico °o na Comarn1), ceea ce demonstrează că prisaca a preluat numele altui obiect geografic numit Comarna, lângă care era situată. Precizarea etimologiei ne ajută să stabilim că toponimul primar este hidronimul, fiind vorba de un derivat ucrainean de la antroponimul

Comar (cf. Constantinescu, 1963, p. 247 și Costăchescu, 1943, p. 260) cu sufixul posesiv slav *-na* (evoluat din *-îna*), acordat cu genul entopicului *voda* „apă”.

În urma stabilirii nucleului toponimic, putem avansa o propunere de câmp toponimic care să surprindă realitatea toponimică de pe teren, sub forma următorului articol lexicografic⁴:

„**COMĂRNA** top. pers. I. Hidron. Afl. dr. al r. Jijia, care străbate s. Comarna. ◇ *Valea Comarnei* CAPROȘU, D.I. II, 70 (a. 1664, copie din sec. XIX). ◇ *Pârâul Comarnei* CAPROȘU, D.I. III, 490 (a. 1718, copie de la începutul sec. XIX, în var. *Pârâul Comărnii*). ◇ *Valea Comarna* ATLAS MOLD. (a. 1892). ◇ *Valea Pârâului Comarna* DAVID, C. 105 (a. 1915–1920). ◇ *Comarna* ib. (a. 1920). ◇ *Pârâul Comarna* ib. (a. 1920). – Și: (var.) *Pârâul Comărnii* CAPROȘU, D.I. III, 490 (a. 1718, copie de la începutul sec. XIX); *Valea Comărnii* CAPROȘU, D.I. II, 70 (a. 1664, copie din sec. XIX); *Valea Comărni* CAPROȘU, D.I. X, 434 (a. 1750).

1. P. p o l a r. Fiton. *Prisaca Comarna*. Fostă prisacă prob. lângă p. Comarna. DRH, A, III, 143 (a. 1490, germ. *Bienengarten namens Komarna*, după slv.). ◇ (Într-o cvasi-definiție) „prisaca care este la Comarna” DRH, A, III, 507 (a. 1503, slv. pasico °o na Comarn1).

2. P. d i f e r. Hidron. *Gura Comarnei*. Zona de la vărsare a p. Comarna. CAPROȘU, D.I. III, 481 (a. 1717, copie de la începutul sec. XIX, în var. *Gura Comărnii*).

3. P. p o l a r. Oicon. *Comarna*. S., com. Comarna, j. Iași, aflat pe p. Comarna. CAPROȘU, D.I. III, 112 (a. 1697). ◇ *Comarneni* TTRM, I₄, 57/1 (cca 1716, în translit. *Comareni*). – Și: (def. graf.) *Comarla* ib. I₁, 267/1 (a. 1772); (translit.) *Komarga* ib. I₄, 57/1 (cca 1773).

a. P. d i f e r. Oicon. Împărțit în două ss., deosebite după poziție, în opoz. echipol.:

α. *Comarna de Sus* TTRM, I₁, 266/2 (a. 1832). – Și: (atr. par.) *Comuna de Sus* TTRM, I₁, 267/1 (a. 1889); (var.) *Comarna di Sus* TTRM, I₁, 267/1 (a. 1844).

β. *Comarna de Jos* ib. (a. 1832, în var. *Comarna de Gios*, cu păstrarea afric. *g* în determ.). – Și: (atr. par.) *Comuna de Jos* TTRM, I₁, 267/1 (a. 1889); (var.) *Comarna di Gios* TTRM, I₁, 267/1 (a. 1844).

b. P. p o l a r. Hodon. *Drumul Comarnei*. Drum dinspre s. Costuleni spre s. Comarna. AGRIGOROAIEI, L. 70 (a. 1984).

– Etim.: der. ucr. de la n. pers. **Comar** (CDO 247, COSTĂCHESCU, D.M.Ș. 260) cu suf. sl. posesiv *-na* < *-îna*, acordat cu genul ent. *voda* „apă”. – Forma *Comarneni* (3), refăcută după transliterări vechi, a rezultat din folosirea patrion. în funcție oicon. – După o tradiție pop., se crede că s. „și-a luat numele de la un om numit Comarnic, care din vechime, venind cu o turmă de oi, s-a așezat într-o poiană în mijlocul codrilor ce erau atunci pe aceste locuri” (MDG, II, 574/1)”.

⁴ Redăm aici articolul lexicografic întocmai cum va fi inclus în *Dicționarul toponimic al Moldovei, structural și etimologic* (A-C), folosind abrevierile, siglele și normele de redactare ale acestei lucrări lexicografice.

Schema simplificată a acestui articol lexicografic este următoarea:

I. Hidron. *Comarna*

1. P. p o l a r. Fiton. *Prisaca Comarna*

2. P. d i f e r. Hidron. *Gura Comarnei*

3. P. p o l a r. Oicon. *Comarna*

a. P. d i f e r. Oicon. *Comarna de Sus și Comarna de Jos*

b. P. p o l a r. Hodon. *Drumul Comarnei*

Se poate observa în articolul prezentat *supra* că, în dreptul denumirii fiecăruia obiect sociogeografic care face parte din câmpul toponimic analizat, sunt prezentate procesul structural prin care a rezultat numele, forma oficială/actuală, definiția obiectului sociogeografic denotat și, cronologic, diverse echivalente denominative, la final fiind redată și eventuale variante rezultate prin evoluții fonetice, deformări grafice, transliterări ș. a.

4. Dificultăți privind structurarea câmpului toponimic

În unele cazuri, organizarea câmpurilor toponimice poate fi foarte complicată sau cu multiple variante de evoluție, însă redactorul va decide asupra unei structuri care i se pare cea mai apropiată de realitatea lingvistică, istorică și geografică.

Unul dintre articolele lexicografice care vor fi incluse în primul volum al *Dicționarului toponimic al Moldovei, structural și etimologic* este *Clădita*, atestat încă din 1515, într-un document redactat în slavonă: „Dealul de Jos al Clăditeei” (DRH, A, IV, p. 115). La 1630 sunt consemnate toponimele *Clădita* și *Clădita Opcina* (DRH, A, XX, p. 389), ulterior, în secolul al XVIII-lea, *Muntele Clătita Mare* (URICARIUL, IV, p. 257) și apoi multe alte toponime care conțin termenul *Clădita*. Coroborând toate informațiile lingvistice și geografice, din documente și de pe teren, de care dispunem și considerând că etimologia este probabil adjectivul *clădit* „care seamănă cu o căciulă sau cu un stog de fân” (Moldovanu, 2010, p. 164), acordat cu entopicul *bâtcă*, reflectând caracteristicile vârfulor muntoase *Clădita Mare* (care este un vârf conic; Chiriloaiei, 2011, p. 47) și *Clădita Mică* („are aspect de clăie, stog”, este un „munte de forma unui stog de fân” ANCH.), am decis să considerăm că toponimul-nucleu *Clădita*, consemnat în documentul de la 1515, este numele inițial al Vârfului Clădita Mare de astăzi. Culmea pe care se află acest vârf a preluat numele și a fost numită, în timp, *Obcina Clădita* sau *Muntele Clădita*. Ca o consecință a faptului că pe această culme muntoasă există un alt vârf (mai mic ca înălțime, dar având formă similară Clăditei), care a fost atestat cu denumiri precum *Dealul de Jos al Clăditeei* sau *Vârful Clădita Mică*, vârful Clădita a devenit, în uzul localnicilor, pentru a fi marcată clar diferențierea toponimică, *Vârful Clădita Mare*. Schema simplificată a articolului lexicografic a devenit următoarea:

A. Oron. *Clădita* = Vârful Clădita Mare

I. P. e x t. Oron. *Muntele Clădita*

1. P. d i f e r. Oron. *Coasta Clăditei*

2. P. d i f e r. Oron. *Piciorul Clădita*

3. P. difer. Oron. Cele două vârfuri ale Muntelui Clădita, deosebite după mărime:

a. *Vârful Clădita Mare*

α. P. polar. Fiton. *Pădurea Clădita Mare*

β. P. polar. Fiton. *Poiana Clădita Mare*

γ. P. polar. Fiton. *Țarina Clădita Mare*

b. *Vârful Clădita Mică*

α. P. polar. +Oicon. *Clădita Mică*

β. P. polar. Fiton. *Poiana Clădita Mică*

γ. P. polar. Fiton. *Țarina Clădita Mică*

4. P. sint. Oron. *Clăditele*. Cele două vârfuri considerate împreună.

a. P. polar. Oron. *Între Clădite*

5. P. polar. Hodon. *Pasul din Clădita*

6. P. polar. Hidron. *Pârâul Clăditei*

a. P. difer. Hidron. *Valea Clădita Mică*

7. P. polar. Fiton. *Codrul Clădita*.

Astfel, se poate observa cum în jurul unui toponim s-a dezvoltat un câmp toponimic format din denumiri ale obiectelor sociogeografice dintr-o arie, cu legături clare între ele (cele două vârfuri de forma unui stog au fost deosebite lingvistic prin adăugarea unui determinant, dar atunci când a fost vorba despre ambele, s-a folosit forma de plural *Clăditele*, pădurea, poiana și țarina de lângă Vârful Clădita Mare au preluat numele acestuia, în timp ce satul, poiana și țarina amplasate lângă Vârful Clădita Mică au fost numite, în urma procesului de polarizare toponimică, tot *Clădita Mică* (însoțite, eventual, de apelative care indică obiectul denumit – *sat*, *poiană*, *țarină*).

5. Personal vs descriptiv

După cum am arătat și cu altă ocazie, o problemă întâlnită în procesul redactării la dicționarele toponimice pentru provincia Moldova o reprezintă identificarea tipului personal sau descriptiv al nucleului. Deoarece numeroase antroponime românești s-au format de la apelative, uneori doar atestări documentare pot indica etimonul și, în consecință, tipul descriptiv sau personal al toponimului. De exemplu, fosta denumire a satului *Slobozia* din județul Neamț, *Poieni*, nu s-a format de la entopicul *poiană*, ci de la numele lui Ivan *Poiană*, atestat la 1572 (DIR, A, XVI-III, p. 9). Oiconimul *Movilenii* (din județul Galați) nu este motivat de faptul că oamenii au înființat o așezare lângă o movilă, ci a însemnat inițial „oamenii din satul stolnicului Ioniță *Movilă*” (la antroponim fiind adăugat sufixul colectiv *-eni*). Un caz similar este al denumirii *Dumbrăvenii* (a unei localități din Suceava), derivat de la numele boierului *Dumbravă*, spre deosebire de alte toponime omonime, descriptive, care au însemnat, inițial, „oamenii care locuiau în dumbravă” (v. pentru alte exemple, Prisacaru & Butnaru, 2021, p. 150-151, Prisacaru, 2017, p. 312-313).

În alte situații însă, este dificilă luarea unei decizii care vizează cele două posibilități. De exemplu, în cazul etimologiei toponimului *Ciric*, poate fi vorba de apelativul omonim, de origine turcă, care în Moldova a fost folosit ca măsură pentru suprafețe de teren (egală cu un sfert de pogon) sau o unitate de lungime echivalentă cu un sfert de stângen sau, cum propune cercetătorul Mircea Ciubotaru, poate fi format de la o poreclă *Ciric* (Ciubotaru, 2021, p. 88).

6. Rezolvarea unor probleme privind localizări sau definiții din alte surse

Uneori, redactorii dicționarelor au reușit să corecteze unele erori sau insuficiențe privind toponimele redactate. De exemplu, în TTRM I₁, la oiconimul *Corduneni* se specifică doar: „Presupus nume vechi al s. Cotul Grosului [Bac]. Cf. INDICE (1876), 125, MDG”. Însă, parcurgând o monografie redactată recent, am observat că denumirea *Corduneni* este folosită în cadrul altor toponime din satul Cotul Grosului: *Drumul la Corduneni* = drumul care leagă satul Filipești de satul Cotu Grosului, *Malul de la Corduneni* = teren râpos pe malul Siretului, în dreptul satului Cotu Grosului și *Zăvoiul de la Corduneni* = zăvoi pe malul Siretului, la E de s. Cotu Grosului (Tamba, 2018, p. 162). Deoarece localitatea Cotul Grosului este atestată, fără sincope, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea până în prezent, iar oiconimul *Corduneni* doar în puține documente de la sfârșitul secolului al XIX-lea și în anchete realizate recent, considerăm că acest oiconim va fi desemnat satul Cotul Grosului, ca o echivalență denominativă, motivată probabil de prezența unor familii venite din localitatea *Cordun* sau din Bucovina (adică de dincolo de *cordun*).

În TTRM I₁, p. 256, pentru oiconimul *Clăpăneștii* se face trimitere la oiconimul *Bătineștii*, unde *Clăpănești* este considerat o variantă a acestuia din urmă, având ca justificare existența unei singure atestări, într-un zapis de la 1808, „prin care dă căminarului Gheorghe Bogdan, fratele lui Dimitrie Bogdan biv vel Vornic, satul Crețanii și câte jumătate din satele Coținii și Clăpăneștii, de la ținutul Tutovii, schimb pentru o vie de pe moșia Ciocanii, din același ținut, în dealul Ghelțag” (CREȘT. COL., p. 155); din acest document nu reiese foarte bine amplasarea satului *Clăpănești*, dar menționarea viei din dealul Ghelțag, în apropierea căruia a existat și satul *Bătinești*, a condus, probabil, la propunerea acestei echivalențe. Însă satul *Clăpănești* este atestat și într-un document de la 1587 (DRH, A, VIII, 262), iar editorii volumului îl consideră a fi sat lângă *Tomești*, comuna Pogana. Prin urmare, s-a recurs la rectificarea erorii, iar cele două oiconime sunt tratate lexicografic separat în *Dicționarului toponimic al Moldovei, structural și etimologic*.

Pentru satul *Blănești*, azi dispărut, localizat de editorii DRH, A lângă *Bucești*, *Galați*, a fost propusă o altă situare geografică, anume pe ambele părți ale r. *Bârlad*, la sud de satul gălățean *Munteni*, folosindu-se informații din hotarnicele publicate în ANTONOVICI, 1915, p. 255-256 și p. 265-267.

În 1425, unul dintre locurile care sunt numite ca formând hotarele unor sate aflate lângă râul *Miletin* este „*Dumbrava Caprei*” (DRH, A, I, p. 87), pe care editorii volumului o amplasează pe teritoriul actualului sat ieșean *Coarnele Caprei*. Totuși, acest sat se află la circa 10 km de *Miletin* și este atestat cu denumirea actuală abia la începutul secolului al XIX-lea (TTRM I₁, p. 259); după părerea noastră este puțin

probabil să fie o legătură între cele două toponime, luând în considerare amplasarea diferită și faptul că Dumbrava Caprei este menționată o singură dată, la o distanță de 400 de ani față de prima consemnare a satului despre care discutăm aici, așa încât acest toponim nu a fost integrat în câmpul toponimic. Originea denumirii localității Coarnele Caprei este încă neclară. Excludem legătura cu fructele de corn, pentru că toate denumirile de acest fel pleacă de la numele arborilor, nu al fructelor; cercetătorul Mircea Ciubotaru ne-a comunicat că ar proveni de la denumirea unei fântâni, care probabil era „împodobită” cu niște coarne de capră, cu rol de totem⁵; în același timp, trebuie să luăm în considerare că nu este exclus să fie vorba de numele unui fost proprietar *Capri*, mai ales că la începutul secolului al XX-lea este consemnat în documente un Hean Kapri (Direcția funciară), poate un urmaș al celui care va fi avut un mic teren numit *Cornul lui Capri*⁶. În timp, nemaifiind cunoscută motivația toponimului, s-a ajuns la forma *Coarnele Caprei*, care avea astfel un înțeles pentru vorbitor.

7. Concluzii

După cum am arătat mai sus, foarte pe scurt, dicționarele structurale redactate la Departamentul de toponimie din cadrul Institutului de Filologie Română „Alexandru Philippide” al Academiei Române, Filiala Iași, reprezintă o sursă continuă de provocări, pentru că acest tip de lexicografie toponimică „încearcă să plaseze numele de loc în contextul originar istoric, lingvistic, social, acela din momentul apariției sale”, iar „prelucrarea materialului pe câmpuri toponimice, îi permite să dea seamă și de utilizarea numelor de locuri în comunitate în diacronie, cu alte cuvinte să surprindă dezvoltarea și evoluția acestor câmpuri. Așadar, prelucrarea de acest tip a informațiilor încearcă să recupereze întreaga valoare lingvistică, istorică, geografică, culturală a numelor de locuri” (Cojocaru, 2023, p. 78-79).

Referințe bibliografice

1. ANTONOVICI, Ioan. *Documente bârlădene*. Vol. III, Bârlad: Tip. N.P. Peiu, 1915.
2. BUTNARU, Daniela *et al.* Micul dicționar toponimic al Moldovei, structural și etimologic – o nouă abordare lexicografică. În: *Name and Naming. Proceedings of the third international conference on onomastics, Baia Mare, 1-3 septembrie 2015*, Cluj-Napoca: Editura Mega, 2015, p. 457-467; 3_5_Butnaru_Daniela_ICONN_3.pdf (onomasticafelecan.ro).
3. CIUBOTARU, Mircea. „Misterele” onomastice ale Iașilor. Vol. II, București & Heidelberg: Dark Publishing & Herlo Verlag UG, 2021, 358 p.
4. COJOCARU, Vlad. Recenzie la *Dicționarul toponimie al României. Oltenia (DTRO)*, vol. I-III. În: *Anuar de lingvistică și istorie literară*. 2002-2003, tom. XLII-XLIII, p. 224-227 (<http://alil.academiaromana-is.ro/wp-content/uploads/2012/05/critica2.pdf>).

⁵ Totuși, un astfel de obicei popular nu este cunoscut.

⁶ Unul din sensurile substantivului *corn* este „colț, unghi, ungher, capăt, margine”, conform DA (s.v. *corn*, p. 798), de unde extragem și două exemple: „Un corn de loc ce l-au lăsat dumnealui Toma Luca (a. 1741). URICARIUL, XXI 328/5. În cornul pădurii... cireș (a. 1755). ib. XXV 160/1”.

5. COJOCARU, Vlad. Toponimia ca tezaur lingvistic și patrimoniu cultural. În: *Anuar de lingvistică și istorie literară*, tom. LXIII, 2023, p. 71-84 (http://alil.academiaromana-is.ro/wp-content/uploads/2024/01/ALIL_2023_4_Cojocaru.pdf).
6. CONSTANTINESCU, N.A. *Dicționar onomastic românesc*, București: Editura Academiei, 1963
7. CREȘT. COL. = Biblioteca Academiei Române, *Creșterea colecțiilor în anul 1911*. București: Librăriile Socec & Comp., C. Sfetea, Librăria Națională, 1912.
8. DA = *Dicționarul limbii române*. Sub conducerea lui Sextil Pușcariu. Tomul I, partea II (Litera C). București: Tipografia Ziarului „Universul”, 1940 (<https://dlr1.solirom.ro/>)9. DIR, A = *Documente privind istoria României. A. Moldova*. București: Editura Academiei, 1951–1957.
10. DIRECȚIA FUNCİARĂ = Arhivele Naționale din București, Fond Ministerul Agriculturii și Domeniilor. Direcția funciară, inv. 465, dosar nr. 195.
11. DRH, A = *Documenta Romaniae Historica*. Vol. I-XXVII, București: Editura Academiei, 1975-2006.
12. MOLDOVANU, Dragoș. *Teoria câmpurilor toponimice (cu aplicație la câmpul hidronimului MOLDOVA)*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2010.
13. PRISACARU, Ana-Maria. Etimologii toponimice între istorie, geografie și lingvistică. Note pe marginea MDTM. În: *Anuar de lingvistică și istorie literară*, tom LVII, 2017, p. 311–316 (<http://alil.academiaromana-is.ro/wp-content/uploads/2019/03/ANA-MARIA-PRISACARU-Etimologii-toponimice-%C3%AEntre-istorie-geografie-%C5%9Fi-lingvistic%C4%83.-Note-pe-marginea-MDTM-.pdf>).
14. PRISACARU, Ana-Maria. Configurarea câmpurilor toponimice de tip polarizant ilustrată prin exemple din TTRM, II_{1,2}/ The configuration of polarizing toponymic fields illustrated by examples from TTRM, II_{1,2}. În: *Diacronia*. 2018, 8 (doi:10.17684/i8A117ro; doi:10.17684/i8A117en).
15. PRISACARU, Ana-Maria, BUTNARU, Daniela. On the Challenges of a Dictionary of Toponymy. În: *Studii și cercetări de onomastică și lexicologie*. 2021, anul XIV, nr. 1-2, p. 145-157 (https://www.revistascol.ro/images/site_ro/2021/DOI/6_butnaru.pdf).
16. TAMBA, Elena Isabelle. *Povestea unor locuri. Monografia toponimică a comunei Filipești, județul Bacău*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2018.
17. TTRM I_{1,2} = *Tezaurul toponimic al României. Moldova*. Volumul I. *Repertoriul istoric al unităților administrativ-teritoriale (1772–1988)*, Partea 1 și Partea a 2-a (coordonatorul seriei Dragoș Moldovanu). București: Editura Academiei Române, 1991-1992.
18. TTRM, II_{1,2} = *Tezaurul toponimic al României. Moldova*. Volumul II: *Micul dicționar toponimic al Moldovei, structural și etimologic*. Partea 1. *Toponime personale* și Partea 1 2-a. *Toponime descriptive* (autori Daniela Butnaru, Vlad Cojocaru, Dinu Moscal, Ana-Maria Prisacaru; coordonator Dragoș Moldovanu). Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2014 și 2021.

FENOMENUL MOTIVAȚIEI CUVINTELOR ȘI A FRAZEOLOGISMELOR CA ȐBIECT AL LEXICOLOGIEI

Angela SAVIN-ZGARDAN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6060-6977>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. *1. Motivația cuvintelor și a frazeologismelor și, prin urmare, relațiile motivaționale, prezintă o universalie lingvistică.*

2. În componența lexicală și frazeologică a unui mare număr de limbi cuvintele și frazeologismele motivate prezintă o mare parte din lexic.

3. Cuvintele și frazeologismele motivate și procesele lexicale legate de ele sunt generate de una dintre tendințele principale ale dezvoltării limbii – tendința către motivația semnului lingvistic.

4. Una dintre sarcinile de bază ale lexicologiei este studiarea lexicului ca sistem. Relațiile motivaționale sunt un tip de relații sistemice ale unităților lexicale și anume – tipul relațiilor epidigmatice, a căror analiză se află abia la început.

5. Relațiile motivaționale care prezintă esența fenomenului motivației, spre deosebire de alte relații sistemice, de ex., cele sinonimice, antonimice, paronimice, variaționale, au un caracter general.

Cuvinte-cheie: *motivație, universalie, cuvânt, frazeologism, relație motivațională.*

The Phenomenon of the Motivation of Words and Phraseologisms as an Object of Lexicology

Abstract. *1. The motivation of words and phraseological units, and hence motivational relations, is a linguistic universality.*

2. In the lexical and phraseological composition of a large number of languages, motivational words make up a large part of the lexis.

3. Motivated words, phraseological units and related lexical processes are generated by one of the main trends in language development – the trend towards the motivation of the linguistic sign.

4. One of the basic tasks of lexicology is the study of the lexis as a system. Motivational relations are a type of systemic relations of lexical units, namely – the type of epidigmatic relations, the analysis of which is only at the beginning.

5. The motivational relations that present the essence of the phenomenon of motivation, unlike other systemic relations, e.g. synonymic, antonymic, paronymic, variational, have a general character.

Keywords: *motivation, universality, word, phraseological unit, motivational relation.*

De la bun început am dori să menționăm că teoria lexicală și frazeologică a motivației este o teorie tânără, în proces de formare, deși sursele ei ajung la rădăcinile cuvântului însuși și la primele încercări de a-l înțelege.

Problema a fost larg dezbătută de gânditorii greci, adepți ai existenței unei legături naturale între cuvânt și obiectul la care acesta se referă (Platon, de pildă, înclina către această concepție) sau ai teoriei care neagă o astfel de legătură (Democrit, Aristotel). Mult mai târziu, către sfârșitul primului mileniu, aceeași dispută se ducea între școlile eline prezentate de anomaliști (care afirmă că există o legătură naturală cuvânt-obiect) și analogiști (care infirmă o asemenea legătură) (Mihail, p. 70). Mult mai târziu Ferdinand de Saussure a introdus în lingvistică noțiunea sensului arbitrar al semnului lingvistic. De atunci și până în prezent un șir de savanți notorii s-au pronunțat în favoarea caracterului motivat al semnului de limbă, cum ar fi: E. Benveniste, Ch. Bally, R. Jakobson, A. A. Potebnea, L. Hjelmslev, R. A. Budagov, A. Ciobanu, V. Pavel, A. Eremia ș. a. V. Bahnaru, în monografia sa, vorbește despre problemele semioticii și hermeneuticii (Bahnaru, p. 184-194). În special, autorul menționează că în filozofie, inclusiv în hermeneutică, știința care se ocupă de studiul semnelor, este semiotică sau semasiologie și promovează ideea că semnul este cel care guvernează totul.

Prezentul articol vine cu argumente în plus în favoarea teoriei motivației semnului glotic.

Actualitatea cercetării fenomenului motivației cuvintelor și a frazeologismelor este determinată de mai multe cauze:

1. Motivația cuvintelor și a frazeologismelor și, prin urmare, relațiile motivaționale, prezintă o universalie lingvistică.

2. În componența lexicală și frazeologică a unui mare număr de limbi cuvintele motivaționale prezintă o mare parte din lexic.

3. Cuvintele și frazeologismele motivate și procesele lexicale legate de ele sunt generate de una dintre tendințele principale ale dezvoltării limbii – tendința către motivația semnului lingvistic.

4. Una dintre sarcinile de bază ale lexicologiei este studierea lexicului ca sistem. Relațiile motivaționale sunt un tip de relații sistemice ale unităților lexicale și anume – tipul relațiilor epidigmatice, a căror analiză se află abia la început.

5. Relațiile motivaționale care prezintă esența fenomenului motivației, spre deosebire de alte relații sistemice, de ex., cele sinonimice, antonimice, paronimice, variaționale, au un caracter general.

6. Relațiile motivaționale sunt aspectul cu frecvența cea mai mare a relațiilor sistematice în una și aceeași unitate de text, în diverse tipuri de discurs numărul de actualizări ale relațiilor motivaționale ale cuvintelor și frazeologismelor, de regulă, prevalează asupra numărului de actualizări ale altor tipuri de relații sistemice.

7. Motivația cuvântului și a frazeologismului, forma lui internă și relațiile motivaționale au o semnificație funcțională. După cum s-a constatat, motivația cuvântului și a frazeologismului influențează semantica, expresivitatea și

emotivitatea lui, aplicarea stilistică, utilizarea, valența, ocurența lui, este o modalitate accentuată de creare a imagisticii sale.

8. Relațiile motivaționale întrepătrund anumite tipuri de relații sistemice, precum relațiile antonimice (un număr mare de perechi antonimice se află în relații motivaționale lexicale, de exemplu *fericire-nefericire* sau în relații motivaționale structurale, de pildă, *taciturn-vorbăreț*, în relații de variante lexico-semantică (nicio variantă lexico-semantică nu există în afara relațiilor motivaționale: *vulpe* – animal, *vulpe* – om viclean, *cioară* – pasăre, *cioară* (albă) – persoană neacceptată de un colectiv etc.). Marea majoritate de perechi și șiruri sinonimice constă din componente motivate (*agresiv, ocupațional, acaparant*). Alt exemplu: *plapuma ochiului* și *prapura ochiului* pentru „pleoapă” (dialect.); *a da din umeri/din cap/din gură/din mână/din ochi/din urechi* (iron.). Să reținem că este vorba de un tip de motivație care nu spune nimic de motivație, doar de comprehensiune (Savin-Zgardan, 2019, p. 98).

9. Studiarea fenomenului motivației cuvintelor în toate aspectele sale ne va ajuta să înțelegem, să explicăm, un șir de fapte și fenomene glotice ale căror cauze nu sunt clare în mod suficient sau nu sunt clare în general. De exemplu, prin ce este motivată alegerea unui anume cuvânt dintr-un șir de denumiri similare în baza transferului de sens? De ce, de exemplu, pentru denumirea unei persoane pasive, lipsite de energie, apatice, este ales cuvântul *mămăligă*, dar nu denumirea unui alt fel de mâncare, de exemplu, *borș* sau *plăcintă* etc.? Sau cum se explică, de exemplu, alegerea sufixului *-oaică* pentru exprimarea genului feminin: *vânt* – *vântoaică*, *leu* – *leoaică*? Sau prin ce putem explica creșterea ocurenței unor cuvinte din limbă, dacă ea nu este condiționată de factori extralingvistici? Enumerarea unor atare întrebări poate fi continuată la nesfârșit.

Analiza fenomenelor motivației cuvintelor va ajuta la depistarea scopului utilizării și a folosirii cu bună știință în poezie și în proză, în stilurile colocvial și Publicistic, a cuvintelor cu aceeași rădăcină și cu aceeași structură, adică a cuvintelor legate motivațional. Iată câteva exemple:

„Peste dealuri *zgribulite*,
Peste țarini *zdrențuite*,
A venit așa, deodată,
Toamna cea întunecată.”

(Topârceanu G. *Balada unui greier mic.*)

„E seară... Plopii înșirați în zare
Se sting departe –
Văpăi de umbră, *facle* funerare
La căpătâiul zilei moarte...”

(Topârceanu G. *Păinginiș.*)

„Oricum ai da-o, faptul că Croația e „*da*” și România e „*pa*”, tot un *échech* politic și diplomatic e.” (Negruțiu Florin)

Mai jos ne vom opri la *forma motivațională* și *sensul motivațional*, ceea ce vine să demonstreze relațiile sistemice motivaționale la nivel de lexic.

Când determinăm motivația unui cuvânt, ne bazuim pe componentele determinate ale cuvântului, adică pe învelișul sonor și pe sensul lexical, neluând în considerare caracteristicile gramaticale și de alt tip. Astfel, determinarea motivației cuvântului *brădet* – „pădure care constă doar din brazi” – ne conduce la faptul că în învelișul sonor al cuvântului care prezintă comunitatea de sunete într-o consecutivitate determinată noi depistăm două segmente: *brăd* și *et* în baza corelării cuvântului cu lexemul *brad* și lexemele cu aceeași structură *vișinet* – livadă de vișini, *mărăcinet* – loc acoperit cu mărăcini (definiții 1). Drept urmare, am depistat relația rațională între forma sonoră și sensul lexemului dat, determinând în prealabil forma sa motivațională și sensul său motivațional.

Formă motivațională este segmentul sau segmentele semnificative ale învelișului sonor al cuvântului, determinate de motivația sa, iar *sensul motivațional* este semnificația sau sinteza semnificației formei motivaționale a cuvântului. Mai jos prezentăm schematic cele menționate mai sus.

Învelișul sonor	BRĂDET.
Forma motivațională	BRAD/ET.
Sensul motivațional	pădure de brazi.
Sensul lexical	pădurice sau pădure care constă doar din brazi.

Forma motivațională se află în relație de suprapunere cu forma sonoră a cuvântului, în cazul în care cuvântul este motivat pe deplin (vezi exemplul menționat mai sus) sau în relații de includere, dacă cuvântul este motivat parțial, de exemplu: REGină, PREOTeasă, a cotcodĂCI (forma motivațională este evidențiată prin litere majuscule).

Forma motivațională poate fi monosegmentară (REGină), bisegmentară (RÂU/LEȚ, BIN/IȘOR), în cazul unităților polilexicale stabile – de ex., *lună de miere* – „cea dintâi lună de după căsătorie”, asociată în conștiința vorbitorului cu ceva plăcut, ce produce satisfacție, aidoma gustului de miere; fie, în alte interpretări, tinerii căsătoriți consumau mai multă miere în prima lună după căsătorie ca să le crească fertilitatea; trisegmentară (A PŔE/VIZUAL/IZA, în cazul frazeologismului – a FACE din ȚĂNȚAR ARMĂSAR) etc. (Savin-Zgardan, 2023, p. 31).

Forma motivațională a cuvântului poate varia în funcție de numărul și caracterul unităților lexicale care motivează cuvântul dat.

Astfel, forma motivațională și sensul motivațional au o legătură reciprocă și nu pot fi depistate independent unul de altul. Metodica depistării formei motivaționale și a sensului motivațional se bazează pe corelația cuvântului motivațional cu cuvintele care îl motivează. În acest caz depistarea formei motivaționale nu prezintă mari dificultăți, pe când determinarea sensului motivațional anume în partea sa formantă

în cazul unui mare număr de unități lexicale prezintă dificultăți, ceea ce este legat de explicarea neunivocă a sensurilor afixelor din componența lor.

Considerăm că determinarea părții formante a sensului motivațional al cuvântului să fie făcută în baza sensului părții formante a cuvintelor structural motivate, în baza sensului lexical al cuvântului motivațional și în baza conștiinței lingvistice a purtătorului de limbă. Vorbitorul depistează sensul cuvântului în care este exprimată motivația lui structurală ce reflectă indicele de clasă al semnificatului; de ex.: partea formantă a cuvântului *stejăriș* – *stejăriȘ* exprimă semul obiectual „pădure”, prin analogie cu *stufăriȘ*, *brădiȘ*; partea formantă a cuvântului *gălbui* – *gălbUI* redă semul „parțialitatea indicelui”, prin analogie cu *verzUI*, *albăstrUI*.

Sensul motivațional și sensul lexical, deși sunt la diferite niveluri, pot fi corelate unul cu altul. Posibilitatea unei astfel de corelări se bazează pe faptul că ambele tipuri de sensuri glotice au multe indicii comune, printre care expresia formală, semnificația etc., iar indicele principal al lor este individualitatea, originalitatea. Faptele de limbă afirmă că sensul motivațional și sensul lexical al cuvântului se află în corelații complexe unul cu altul (Blinova, p. 24-25): în raport de **suprapunere**: *stejăriș* – pădure de stejari, *vulpoi* – om viclean (sensul motivațional și cel lexical coincid); în raport de **incluere** (*inopinat* – „la care nu te gândești, nu ai opinie”; *neasteptat*, *a împușca* – „a trage din pușcă”). Aceeași corelație a tipurilor de sensuri este caracteristică și pentru cuvintele *pietrar* – sensul lexical: „lucrător care ridică construcții din piatră sau cărămidă”, sensul motivațional – „lucrător asociat cu piatra”; *a înălbi* – sensul lexical: „a acoperi (pereții, tavanul) cu var sau vopsea”, sensul motivațional: „a face alb”; în raport de **intersecție**: *floarea-soarelui* – sensul motivațional: „floarea care se îndreaptă spre soare”, sensul lexical: „plantă anuală din familia Asteraceae care are frunzele mari, întregi, pețiolate și cordate”, (definiții 2), *floarea-brumei* (reg.) – sensul motivațional: vorbește despre apariția timpurie a florii, imediat după topirea zăpezii, a brumei, sensul lexical: „brândușă”, „plantă erbacee cu flori violete în formă de pâlnie, care înflorește primăvara timpuriu” (*Crocus heuffelianus*), (definiții 3); în raport de **parapozitie** sau **extrapozitie**: *privighetoarea roșcată* – sensul motivațional: „privighetoare cu penaj roșcat”, sensul lexical: „o pasăre de culoare brună pe spate, brun-roșcată pe târtiță și coadă și alb-cenușie pe părțile inferioare, *botgros* – sensul motivațional: „pasăre cu ciocul îngroșat”, sensul lexical: „pasăre mică, cu penele roșietice pe piept și brune pe restul corpului, cu ciocul conic, gros și tare”.

În încheiere menționăm că în prezentul articol s-a cercetat *forma motivațională* și *sensul motivațional* al unor cuvinte și frazeologisme, ceea ce demonstrează relațiile sistemice motivaționale la nivel de lexic. Relațiile motivaționale prezintă o universalie lingvistică, esența fenomenului motivației, spre deosebire de alte relații sistemice, de ex., cele sinonimice, antonimice, paronimice, variaționale, având un caracter general. Faptele de limbă afirmă că sensul motivațional și sensul lexical al cuvântului sau al frazeologismului se află în corelații complexe unul cu altul: de suprapunere, de incluere,

de intersecție, de parapozitie sau extrapozitie. Cuvintele și frazeologismele motivate prezintă o mare parte din lexic, iar procesele lexicale legate de ele sunt generate de una dintre tendințele principale ale dezvoltării limbii – tendința către motivația semnului lingvistic.

Referințe bibliografice:

1. BAHNARU, Vasile. *Ascensiune în descensiune a limbii române*. Iași: Princeps Edit, 2011. 384 p. p.188-189.
2. Blinova = БЛИНОВА, Ольга. *Явление мотивации слов: Лексикологический аспект*. Томск: Изд-во Томск. Ун-та, 1984. 189 p.
3. Mihail = MIHAIL, Zamfira, OSIAC, Maria. *Lingvistica generală și aplicată*. Ediția a II-a. București: Editura Fundației România Mare, 2006. 180 p.
4. SAVIN-ZGARDAN, Angela. *Motivația unităților polilexicale stabile în limba română*. Chișinău: „Dina AP”, 2019. 274 p.
5. SAVIN-ZGARDAN, Angela. Conceptele de bază ale motivologiei (Fascicula I). În: *Philologia*, ianuarie-aprilie 2023, p. 31. https://ifr.md/reviste/Philologia_nr1_2023.pdf

Texte literare:

1. NEGRUȚIU, Florin. Boicot, Biedermeier, Să ne întoarcem la oile noastre. În: *Republica*. <https://republica.ro/boicot-biedermeier-sa-ne-intoarcem-la-oile-noastre>
2. TOPÂRCEANU, George. *Balada unui greier mic*. <https://www.romanianvoice.com/poezii/poezii/greiermic.php>
3. TOPÂRCEANU, George. *Păinginiș*. <https://www.romanianvoice.com/poezii/poezii/painjinis.php>

Referințe web:

1. Definiții 1 = <https://www.cuvintecare.ro/definitii-pentru-m%C4%83r%C4%83cinet.html>
2. Definiții 2 = <https://ro.wikipedia.org/wiki/Floarea-soarelui>
3. Definiții 3 = <https://www.google.com/search?q=br%C4%83ndu%C8%99%C4%83+dex&sca>

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

CZU:821.161.1.09=81'373.2
<https://doi.org/10.52505/filomod.2024.18.29>

TRATAMENTUL EXPRESIILOR IDIOMATICE ÎN VERSIUNEA ROMÂNĂ A ROMANULUI JUCĂTORUL DE F.M. DOSTOIEVSKI

Inga DRUȚĂ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6180-653>
Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Lidia VIERU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9862-7308>
Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Mariana VLAS

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2979-3361>
Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. În traducere, ideea de a ține seama de elementul cultural este esențială. Se face distincție între intraductibilitatea lingvistică (diferență mare între limba-sursă și limba-țintă) și intraductibilitatea culturală (diferențe între cultura-sursă și cultura-țintă). Exemple de intraductibilitate lingvistică ar fi jocurile de cuvinte, proverbele, zicătorile etc. Elemente ale intraductibilității culturale sunt numele unor instituții, mâncăruri, vestimentație, sărbători etc. Aceste cazuri se rezolvă prin note de subsol sau prin transliterarea termenilor al căror sens poate fi dedus din context. Într-o operă literară, proverbele, expresiile idiomatice, jocurile de cuvinte nu se traduc, ci se echivalează sau se perifrează. În romanul „Jucătorul”, expresiile idiomatice din limba rusă au fost fie echivalate, fie traduse, traducătorul dând dovadă de competență biculturală.

Cuvinte-cheie: traducere literară, intraductibilitate, expresii idiomatice, echivalare, perifrază.

The treatment of idiomatic expressions in the Romanian version of the novel *The Player* by F.M. Dostoevsky

Abstract. In translation, the idea of taking into account the cultural element is essential. A distinction is made between linguistic untranslatability (big difference between the source language and the target language) and cultural untranslatability (differences between the source culture and the target culture). Examples of linguistic

untranslatability would be puns, proverbs, sayings, etc. Elements of cultural untranslatability are the names of institutions, foods, clothing, holidays, etc. These cases are resolved by footnotes or by transliterating terms whose meaning can be deduced from the context. In a literary work, proverbs, idiomatic expressions, puns are not translated, but equated or paraphrased. In the novel "The Player", the idiomatic expressions from the Russian language were either equated or translated, the translator showing bicultural competence.

Keywords: *literary translation, untranslatability, idiomatic expressions, equivalence, periphrasis.*

Traducerea literară evocă diverse realități: istorice, politice, geografice, sociale, culturale. Majoritatea teoriilor care abordează problematica traducerii pun în relație limba și cultura: „Nicio limbă nu poate exista dacă nu este ancorată într-un context cultural și nicio cultură nu poate exista dacă nu are în centru structura unei limbi naturale. Limba este, așadar, inima ce bate în cultură și numai din interacțiunea lor poate apărea energia vieții. La fel cum un chirurg ce operează pe cord deschis nu poate face abstracție de corp, un traducător nu poate interpreta un text în afara culturii din care provine” (Sapir, 1956, p. 69).

Traducătorul are misiunea de mediere între „*Străin* – termen care acoperă opera, autorul, limba acestuia și *Cititor* – destinatarul lucrării traduse” (Ricoeur, 2004, p. 66). În alți termeni, traducătorul realizează și facilitează trecerea mesajului dintr-un cod lingvistic în altul.

În acest proces complex, pot apărea probleme privind rezistența unei părți sau a alteia: o rezistență dinspre limba/cultura Străinului și o rezistență dinspre Cititor. O altă problemă este intraductibilitatea sau nonechivalența de termeni, cauzată de existența în cadrul sistemelor lingvistice a unor lexeme specifice pe care mizează un anumit context.

În teoria traducerii, se face distincție între intraductibilitatea lingvistică (diferență mare între limba-sursă și limba-țintă) și intraductibilitatea culturală (diferențe semnificative între cultura-sursă și cultura-țintă) (Catford, 1965, p. 32-35). Exemple de intraductibilitate lingvistică ar fi jocurile de cuvinte, proverbele, zicătorile, expresiile idiomatice etc. Elemente ale intraductibilității culturale sunt numele unor instituții, unele denumiri de mâncăruri, de piese vestimentare, de sărbători etc. Aceste cazuri se rezolvă prin note de subsol, prin transliterarea termenilor al căror sens poate fi dedus din context, prin adaptare, perifraze ș. a.

Într-un context sociocultural mai larg, Georgiana Lungu Badea afirmă că aceste fenomene, cu toată diversitatea lor, pot fi considerate **cultureme** (2004), definind culturemul ca „o unitate minimală purtătoare de informație culturală, monolingvă, autonomă din punct de vedere traductiv, de unde și „rezistența” la traducerea interculturală, care nu este echivalentă cu transferul interlingvistic” (2020, p. 77). Cercetătoarea distinge cultureme istorice, culturale, literare, iar din punctul de vedere al formei, le separă în simple și compuse. Culturemele fixe din lexic trimit fie la o situație deja cunoscută, după tiparul clișeeilor, proverbelor, idiotismelor, fie

la construcții fixe în mesaj, creații individuale ale emițătorului (națiune, comunitate sau reprezentant al acestora), uneori derivate aluzive de la precedenta categorie (*ibid.*, p. 78).

Expresiile idiomatice sunt bine ancorate în istoria culturală a unui popor, ca manifestare a gândirii și a imaginarului său. Având în vedere fixitatea lexicală a acestora, traducătorul optează pentru principiul nonliteralității. Traducerea expresiilor idiomatice trebuie să se plieze pe stilul autorului, astfel că „procedeele de traducere vor urma gradul lor de metaforizare prin transpunere, adaptare sau recreere” (Bozedean, 2014, p. 342).

În cele ce urmează, vom analiza sub aspect comparativ tratamentul expresiilor idiomatice în două traduceri ale romanului lui Fiodor Dostoievski *Jucătorul* (*Игрок*) din limba rusă în limba română, realizate de Antoaneta-Liliana Olteanu (București, 2011 – T1) și Emil Iordache (Iași, 2011 – T2).

Romanul *Jucătorul* a fost scris și publicat pentru prima dată în 1866. Subiectul cărții, parțial inspirat din viața scriitorului, se axează pe lupta cu pasiunea jocului de noroc, nevoia nestăvilită de a paria, chiar cu prețul fericirii celorlalți, așteptarea tensionată a mării lovituri la ruletă. *Jucătorul* este și un pariu în sine, căci Dostoievski nu a avut decât patru săptămâni pentru a scrie romanul și pentru a-și achita datoriile cu banii câștigați de pe urma acestuia.

Traducătorul, pornind de la receptarea realității la care face trimitere un lexem sau o sintagmă (o expresie), caută diverse strategii de „negociere” (Eco, 2008, p. 18) pentru a spune „cam același lucru” și pentru a ajunge la cel mai bun „compromis” în transferul sensului.

Astfel, traducătorul apelează la diverse strategii și tehnici pentru a transpune mesajul textului-sursă în textul-țintă cu cele mai mici pierderi.

1. Traducerea/adaptarea

Așa cum expresiile idiomatice reprezintă construcții fixe cu un sens unitar, specifice unei limbi/culturi, ele rareori se traduc literal, fiind echivalate. Situația ideală este atunci când în limba-țintă există expresii asemănătoare, cu același înțeles, cf.: «Любопытно и смешно, сколько иногда может выразить взгляд стыдливого и болезненно-целомудренного человека, тронутого любовью, и именно в то время, когда человек уж, конечно, *рад бы* скорее *сквозь землю провалиться*, чем что-нибудь высказать или выразить, словом или взглядом» – „E ciudat și ridicol cât poate exprima uneori o privire a unui om rușinos și bolnăvicios de cast, atins de iubire, și mai ales atunci când omul *ar prefera* mai degrabă *să-l înghită pământul* decât să spună sau să exprime ceva, prin vorbă sau privire” (T1, p. 353); „E curios și amuzant cât poate uneori să exprime privirea unui om timid și bolnăvicios de cast, peste care a dat iubirea, când el, desigur, mai curând *ar fi gata să se lase înghițit de pământ* decât să spună sau să exprime ceva printr-un cuvânt sau o privire” (T2, p. 31); «Тут бы мне и отойти, но во мне родилось какое-то странное ощущение, какой-то *вызов судьбе*, какое-то *желание дать ей щелчок, выставить ей язык*» – „În momentul acesta ar fi trebuit să plec, dar mă încerca o senzație ciudată, un fel de *provocare adusă destinului*, un fel de *dorință*

de a-i da un bobârnac, de a-i scoate limba” (T1, p. 356); „Ar fi trebuit să plec, dar în mine se înfiripase o simțire stranie, o provocare a destinului, o dorință de a-i da un bobârnac, de a-i arăta limba” (T2, p. 35); «Или потому, что уж слишком надо было выиграть. Это точь-в-точь, как *утопающий, который хватается за соломинку*» – „Sau pentru că trebuia foarte tare să câștigi. Este exact ca în cazul unui *îneecat care se ține de un fir de paie*” (T1, p. 363); „Sau pentru că aveai prea mare nevoie să câștigi. E ca în cazul *celui care se îneacă și se agață de un fir de paie*” (T2, p. 42); «Тут наши сто тысяч франков только начало, *капля в море*» – „Aici, suta noastră de franci [sic!] e numai începutul, *o picătură în mare*” (T1, p. 475); „Cei o sută de mii de franci ai noștri nu-s decât începutul, *o picătură în mare*” (T2, p. 180) (în versiunea T1 remarcăm o greșeală de traducere datorată grabei sau neatenției: *сто тысяч франков – o sută de franci*, în loc de *o sută de mii de franci*). În enunțul: «Это почему? Это что еще? *Белены*, что ли, вы все *объелись!*», Antoaneta-Liliana Olteanu a apelat la traducere prin perifrază: „Și de ce? Asta ce mai e? *Ați înnebunit* cu toți?” (p. 437), pe când Emil Iordache a identificat o expresie echivalentă: „Asta de ce? Asta ce mai înseamnă? *Ați mâncat* cu toții *mătrăgună!*” (p. 135).

În alte situații, există similitudine între expresia idiomatice din limba rusă și cea din română, cu mici variații: «Мне как бы что-то *в голову ударило* при этих словах» – „Parcă *mă lovira în moalele capului* cuvintele acestea” (T1, p. 368); „La auzul acestor cuvinte, parcă *m-a lovit ceva în cap*” (T2, p. 49). Dintre versiunile analizate, prima (T1) sună mai firesc în limba română. În alt caz, Emil Iordache a menținut aceeași modalitate de transpunere: «*Меня точно в голову ударило* после приказания идти на рулетку» – „Parcă *mă lovise ceva în cap* după porunca de a merge la ruletă” (T2, p. 16), pe când Antoaneta-Liliana Olteanu a optat pentru echivalarea expresiei: „Parcă *mă lovise cu leuca-n cap* porunca ei de a mă duce la ruletă” (T1, p. 340). Credem că cea mai potrivită este versiunea *a lovi în moalele capului* (T1). Varianta *a lovi cu leuca-n cap* (T1), deși este expresivă, nu respectă registrul stilistic al textului lui Dostoievski. Or, așa cum afirmă Josiane Podeur (2010), în situațiile în care există echivalențe idiomatice, traducătorul trebuie să aibă grijă ca acestea să se încadreze în același registru lexical. În plus, există și o neconcordanță semantică: expresia *a fi lovit* (sau *bătut, pălit, trăsnit*) *cu leuca (în cap)* este polisemantică, având semnificațiile: „a fi prostânc”; „a fi zăpăcit”; „a fi beat”. În roman însă este vorba de o situație de stupoare în care ajunge protagonistul la auzul poruncii de a merge la ruletă ca să joace, aflându-se într-o stațiune germană.

În mod similar au procedat traducătorii în cazul altei expresii idiomatice: «В Париж так в Париж! – подумал я про себя, – зная, *на роду написано!*» – „Dacă e la Paris, atunci la Paris!, îmi spusei, mai știi, *mi-o fi fost scris așa de la naștere!*” (T1, p. 470); „Dacă-i Paris, Paris să fie! mi-am spus în sinea mea. Înseamnă că *asa mi-a fost scris!*” (T2, p. 175). Însă expresia în română este *a-i fi scris (cuiva)*, prin urmare, precizarea *de la naștere* este o explicitare inutilă (calchiată după *на роду*).

Când în limba română nu există un echivalent, tălmăcitorii de texte literare recurg la traducere propriu-zisă, iar în caz de necesitate, o completează prin note de subsol: «Я ей нужен и – неужели, неужели только *как шут Балакирев?*» – „Are nevoie de mine și oare, oare numai *ca bufonul Balakirev?*” (T1, p. 446; nota

de subsol: „Bufon celebru în Rusia, Ivan Aleksandrovici Balakirev, 1699–1763”); „Are nevoie de mine, dar oare nu-s pentru ea decât *ca măscăriciul Balakirev?*” (T2, p. 146; nota de subsol: „Ivan Aleksandrovici Balakirev (1699-?) – bufon la curtea țarinei Anna I”). În acest context, *шут Балакирев* este un cultorem istoric, o referință culturală care pune probleme traducătorului. Autorii versiunilor analizate au optat pentru precizia transpunerii prin traducere și adnotare. Însă, potrivit unui dicționar enciclopedic de expresii rus, «Имя Балакирева стало нарицательным для всякого весельчака, балагура и т. д. Видимо, этому способствовала сама фамилия – Балакирев, созвучная глаголам *балагурить*, *балакать* (диалект.), то есть *болтать*, *говорить*» (Numele Balakirev a devenit un substantiv generic pentru un om vesel, glumeț etc. Se pare că acest lucru a fost facilitat de numele de familie însuși – Balakirev, în consonanță cu verbul *a pălăvrăgi* (balakat', dialect.), adică *a vorbi*, *a trăncăni*) (Serov, 2003). Prin urmare, în scopul transpunerii fidele, dar și expresive a mesajului, considerăm că idiotismul *как шут Балакирев* urma să fie echivalat doar ca *bufon* sau *măscărici*, prin omisiunea referinței culturale.

2. Echivalarea

Mai dificilă este transpunerea unor expresii metaforice. Expresia din enunțul «Я убежден, что *кошки у него скребли на сердце...*» a fost echivalată în ambele versiuni prin expresii idiomatice din română aproximativ cu același înțeles: „Sunt convins că *nu era în apele lui...*” (T1, p. 346); „Sunt sigur că *avea o piatră pe inimă...*” (T2, p. 21). Din acestea, mesajul este exprimat fidel prin idiotismul *a avea o piatră pe inimă* „a avea un mare necaz, a simți o mare neliniște, a se zbuciuma”, pe când *a nu fi în apele lui* înseamnă „a fi abătut sau prost dispus”, prin urmare, intensitatea stării este redusă și nu mai redă zbuciumul interior.

O altă expresie a fost echivalată, fidel și expresiv, de ambii traducători în mod similar: «Впрочем, мистер Астлей до того застенчив, стыдлив и молчалив, что на него почти можно понадеяться, – *из избы сора не вынесет*» – „De fapt, mister Astley era așa de sfios și de tăcut, că aproape credeai că *va spăla rufele în familie*” (T1, p. 351); „De altminteri, mister Astley e atât de timid, de rușinos și de tăcut, încât pe el poți să fii aproape sigur – *rufele murdare se vor spăla în familie*” (T2, p. 29).

În enunțul «Да, это была она сама, грозная и богатая, семидесятипятилетняя Антонида Васильевна Тарасевичева, помещица и московская барыня (...), о которой пускались и получались телеграммы, умиравшая и не умершая и которая вдруг сама, собственнoлично, *явилась к нам как снег на голову*» apare expresia metaforică, frecventă și în limbajul actual, *явиться как снег на голову*. Misiunea traducătorului este să facă transferul lingvistic în același mod: „Da, era chiar ea, amenințătoare și bogată, Antonida Vasilievna Taraseviceva, în vârstă de șaptezeci și cinci de ani, moșiereasă și boieroaică moscovită (...), cu privire la care se trimiseseră și se primiseră telegrame, muribundă și care totuși nu mai murea. Iată că ea însăși *apăru la noi pe nepusă masă*” (T1, p. 395); „Dar, era chiar ea, cumplita și bogata Antonida Vasilievna Taraseviceva, o moșiereasă de șaptezeci și cinci de ani, boieroaică de la Moscova (...), în legătură cu care se expediau și se primeau

telegrame, care era pe moarte și nu murise și deodată chiar ea, în persoană, *picase ca trăsnetul printre noi*” (T2, p. 82). În ambele versiuni, expresia a fost echivalată fidel, însă, în opinia noastră, Emil Iordache a găsit o variantă mai sugestivă și mai intensă.

O expresie metaforică plastică apare în enunțul: «Естественно, что я стоял перед нею истуканом от удивления» – „În mod firesc, *rămăsei în fața ei ca o stană de piatră*, din cauza uimirii” (T1, p. 395); „Firește că, *de uimire, rămăsesem ca o momâie în fața ei*” (T2, p. 82). În ambele situații, a fost exprimată ideea de încremenire (de uimire), deși prin mijloace diferite.

În altă situație, traducătorii au ales tehnici distincte: «О, глаза опустила, манерничает и церемонничает; сейчас видна птица; актриса какая-нибудь» – „O, a plecat privirea, arată maniere, e tare ceremonioasă, acum *se vede ce-i poate pielea*; e vreo actriță” (T1, p. 400); „Oho, și-a lăsat ochii în jos, se fandosește și face fițe; *se vede îndată ce fel de pasăre e*; vreo actriță” (T2, p. 88). În primul caz e vorba de echivalare, în al doilea – de traducere.

Tot de echivalare este vorba și în alte cazuri: «Боже! – подумал я (...), да ведь каждый фридрихсдор, поставленный бабушкой давеча, ложился болячкою на сердце генерала, бесил Де-Грие и доводил до иступления mademoiselle de Cominges, у которой *мимо рта проносили ложку*» – „Doamne!, îmi spuneam (...), doar fiecare frederic mizat mai înainte de bunica se pune ca un fel de povară pe inima generalului, îl făcea să turbeze pe Des Grieux și o scotea din minți pe mademoiselle de Cominges, căreia i *se lua bucățica de sub nas*” (T1, p. 421); „Doamne, m-am gândit eu (...), păi fiecare frederic pus la bătaie mai adineauri de bunica rănea inima generalului, îl făcea să turbeze pe Des Grieux și o aducea la disperare pe *m-lle de Cominges*, căreia i *se lua bucățica de la gură*” (T2, p. 115); «Уехал! у него всё мое в закладе; я *гол как сокол!*» – „A plecat! Tot ce am e amanetat la el; sunt *sărac lipit pământului!*” (T1, p. 447); „A plecat! Toată averea mea e ipotecată la el; sunt *sărac lipit pământului!*” (T2, p. 148).

În enunțul «Это неблагодарная женщина, – воскликнул он, – она зла и неблагодарна! Она осрамила семью! Если б здесь были законы, я бы её *в бараний рог согнул!*», expresia idiomatice *согнуть в бараний рог* a fost echivalată în mod diferit în versiunile analizate: „Este o femeie nerecunoscătoare, exclamă el, e rea și nerecunoscătoare! Ea mi-a făcut de rușine familia! Dacă aici ar fi fost legi, *i-aș fi venit eu de hac!*” (T1, p. 480); „E o femeie ingrată, a exclamat el, rea și ingrată! Ne-a făcut familia de rușine! Dacă aici ar exista legi, *aș pune-o cu botul pe labe!*” (T2, p. 187). Din perspectiva alegerii mijloacelor lingvistice, transferul este adecvat, însă din punct de vedere stilistic, considerăm că varianta *a pune cu botul pe labe* nu respectă registrul stilistic al textului original.

Prin urmare, în tratamentul expresiilor idiomatice din romanul *Jucătorul* de Fiodor Dostoievski, traducătorii fie au reprodus fidel semnificația acestora, fie au ales o echivalență din limba-țintă, înlocuind jocul de cuvinte original printr-un altul, mergând chiar până la alegerea unei alte expresii idiomatice, dacă aceasta corespunde în mai mare măsură posibilităților expresive ale limbii-țintă și reușește să producă același impact asupra culturii receptoare. În acest proces, uneori sunt ignorate sau pierdute în mod intenționat unele elemente culturale.

Referințe bibliografice:

1. BADEA, Georgiana I. Despre traducerea culturilor. După douăzeci de ani. În: *Philologica Banatica*, 2020, nr. 2, p. 77-86.
2. BOZEDEAN, Corina. Globalization and Intraductibility. In: *The Proceedings of the International Conference Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity*. Târgu Mureș: Arhipelag XXI, 2014, p. 341-344.
3. CATFORD, John Cunnison. *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press, 1965, 103 p.
4. ECO, Umberto. *A spune cam același lucru*. Iași: Polirom, 2008, 400 p.
5. LUNGU BADEA, Georgiana. *Teoria culturilor, teoria traducerii*. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2004, 288 p.
6. PODEUR, Josiane. Traduttore traditore: de la possibilité de traduire les expressions figées en littérature. In: *Stéréotypes en langage et en discours. Revue Interdisciplinaire Textes et contextes*, no. 5, 2010.
7. RICOEUR, Paul. *Sur la Traduction*. Paris: Bayard, 2004, 68 p.
8. SAPIR, Edward. *Culture, Language and Personality*. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1956, 207 p.

Surse:

1. Федор Достоевский. *Игрок. (Из записок молодого человека)*. Собрание сочинений в 15-ти томах. Л., Наука, 1989. Том 4.
2. F.M. Dostoievski. *Amintiri din casa morților. Jucătorul*. Traducere de Antoaneta-Liliana Olteanu. București: Adevărul Holding, 2011.
3. F.M. Dostoievski. *Jucătorul*. Traducere de Emil Iordache. Iași: Polirom, 2011.
4. Вадим Серов. *Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений*. М.: «Локид-Пресс», 2003.

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

SECȚIUNEA VI

LEXICOLOGIE, LEXICOGRAFIE, SEMANTICĂ ȘI TERMINOLOGIE

CZU:392.12

<https://doi.org/10.52505/filomod.2024.18.30>

NUME PENTRU „COPIII DIN FLORI”

Viorica RĂILEANU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7855-3412>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. *Din cele mai vechi timpuri au existat prejudecăți și stereotipuri cu privire la nașterea unui copil în afara căsătoriei. Din punct de vedere moral, societatea nu aproba conceperea sau nașterea lor.*

Pentru a desemna un copil născut în afara căsătoriei, s-au folosit o multitudine de creații, exprimate prin termeni sau circumlocuții (inclusiv expresii populare). Termenii, folosiți pentru a eticheta persoane, au avut, la început, statut de porecle, apoi, fiind transmise generațiilor ulterioare, au devenit nume de familie oficiale.

Cuvinte-cheie: *copil nelegitim, conotație negativă, poreclă, nume de familie.*

Names for „illegitimate children”

Abstract. *Since ancient times there have been prejudices and stereotypes regarding the birth of a child out of wedlock. Morally, society does not approve of their conception or birth.*

To designate a child born out of wedlock, a multitude of creations were used, expressed by terms or circumlocutions (including popular expressions). The terms, used to label people, had, at first, the status of nicknames, then, being transmitted to subsequent generations, they became official surnames.

Keywords: *illegitimate child, negative connotation, nickname, surname.*

Din cele mai vechi timpuri au existat prejudecăți și stereotipuri care se refereau la nașterea unui copil în afara căsătoriei. În Moldova, pentru a evita folosirea unor termeni considerați „peiorativi sau demodați”, se utiliza noțiunea „copil din flori”¹ (Scurtu, 1966, p. 68).

Subiectul nașterilor extraconjugale a fost prezent la diferite etape ale dezvoltării istorice a societății care nu aproba, din punct de vedere moral, conceperea sau

¹ „Iar printre ceilalți, legitimii, cum ar veni, «cei din flori» (...) aveau un statut oarecum aparte” (Butnaru, 2008, p. 108).

nașterea unui „copil nelegitim”², chiar dacă, conform unor credințe, se considera că acești copii sunt „mult mai talentați, mai deștepți, mai isteți, mai întreprinzători și mai frumoși decât mulți copii născuți din căsătorii legitime” (Antonescu, p. 177).

Însăși „noțiunea «copil nelegitim» a apărut în procesul de transmitere a averii din tată în fiu, în urma concurenței dintre frați, ca o modalitate de a justifica dreptul copiilor născuți dintr-o legătură matrimonială legală, la moștenirea părintească” (Niculescu, 1951, p. 115), făcându-se deosebirea dintre „copiii carii se cheamă *adevărați*, carii *hireși*, carii *copili* și carii *întunecați*. Când face neștine copil cu muierea lui cea, ce e blagoslovită pre leage, acela copil se cheamă *adevărat*. Iară când ține neștine muiare în casa lui neblagoslovită și se culcă cu dânsa de față, de va face copil, se cheamă *hireși*. Iară când se culcă cu muiare afară de casa lui, acela copil, ce va face, se cheamă *copil*. Iară când va naște copil și nimenea nu știe care tată l-au făcut, nici cela ce l-au sămănat, cela se cheamă, *întunecat*” (Longinescu, 1909, p. 114). Dintre toți, „copilul «întunecat» a fost un proscris, purtând stigmatul toată viața, era cel mai nefericit dintre bastarzi. De multe ori, femeia și copilul său, și chiar adesea familia ei, părăseau comunitatea pentru a scăpa de rușine, de prosciere” (Majuru, 2007, p. 32). *Codul Civil* al lui Cuza³ care a intrat în vigoare la 1865, a încercat să elimine prejudecățile și „nu recunoaște decât o singură clasă – de copii naturali. După dânsul tot copilul născut afară din căsătorie este natural. Asfel el nu mai face subdiviziunea copiilor naturali, în copii naturali simpli, copii incestuoși (sau „hireși” după vechile pravile), și copii adulterini (sau „întunecați”, potrivit legilor din vechime)” (Majuru, 2007, p. 30).

Noțiunii „copil din flori” i s-au asociat și alte creații, exprimate prin termeni sau circumlocuții (inclusiv expresii populare), definite de cele mai multe ori de „varietatea circumstanțelor concrete în care apărea un asemenea copil, împrejurări care puteau determina anumite reacții afective” (Niculescu, 1951, p. 122): *baistruc*, *bastard*, *bojan* (Niculescu, 1951, p. 118), *buruienar* (Dumistrăcel, 2018, p. 33), *copil de căpătat* (MDA, 2010), *copil de clacă* (Stati, 2011, p. 81) *copil de gară* (MDA, 2001, p. 217), *copil de gard* (Butnaru, 2008, p. 70), *copil de tufă*, *copil de la umbra gardului* (Zanne, 1898, p. 164), *copil de după gard*, *copil de lele*, *copil de strânsură*, *copil de tarniță*, *copil din dragoste*, *copil din dudăi* (Niculescu, 1951, p. 118), *copil din pocrișă*, *copil făcut cu altul*, *copil făcut în desfrâu* (Gonța, 1995, p. 339; p. 553), *copil găsit*, *copil natural* (Șăineanu, 1938, p. 153), *de sub salcă* (Niculescu, 1951, p. 118), *corci*, *fecior de lele*⁴, *fecior de după gard* (Zanne, 1898, p. 164; Micu, 2018, p. 120), *fecior din flori*, *fecior de izbeliște*, *fecior firesc*⁵ (Micu, 2018, p. 162), *fireș*, *fochiu* (MDA, 2002, p. 444), *foi* (MDA, 2002, p. 445), *ghitan*

² Cf. „Că (fata) e povestea satului, că o să nască copil nelegitim. Ce e aia? E copilul florilor și al dragostei. Mai legitim, adică mai bun, nu poate fi” (Sadoveanu, 1959, p. 176).

³ *Despre dreptul de succesiune a copiilor naturali după codicele civil Alexandru Ioan Cuza*. Editor Nicolai Rosetti Rosnovano. Tipărit de Rudolf Eckhardt. Cernăuți, 1865.

⁴ Cf. „Și-atâ[tea] genii mândre și stâlpi de cafenele / N-avem în țara noastră destui feciori de lele?” (Eminescu, 2016, p. 116).

⁵ Prin sintagma *fecior firesc*, Micu echivalează *naturalem filium* din textul latinesc pe care îl traduce; așadar, *fecior firesc* înseamnă „fiu natural, bastard, fiu nelegitim”, după explicația autorului însuși.

(MDA, 2002, p. 539), *făcut prin leasă* (Niculescu, 1951, p. 118), *lepădat, luț, manzăr, pădureț* (Niculescu, 1951, p. 122), *pocrișar/pocrișcă, pripas, propteaua gardului* (MDA, 2001, p. 217; Zanne, 1898, p. 324), *pui de cuc, sărman, tufan/tufean* (Niculescu, 1951, p. 118) etc., având și sinonimele „bitong, cățel, cōpil, foachi, furcoiu, mărândău, orfan, spuriu⁶ și urzicar” (Pașca, 1931–1933, p. 396).

Observăm că o parte din termeni sunt împrumuturi din alte limbi și au fost folosiți cu scopul de a atenua și ascunde oarecum realitatea (cf. „delicatul italianism *bastard*” (Butnaru, 2008, p. 108), *baistruc* (< ucr. *баїструк*), *bitang* (< magh. *bitang*), *fochiu* (< magh. *fattyu*), *manzăr* (< ebr. *mamzer*), *șpur* (rus. *снопок*)) etc. Termenii eufemistici și metaforici: *cățel*⁸, *copil de tufă*, *de sub salcă*, *copil din flori*, *furcoi*⁹ sau *bojan*, *buruienar*, *tufan*, *urzicar* etc. sunt folosiți pentru a reda efecte stilistice suplimentare și, ca și regionalismele (*mărândău* etc.), denotă „multă fantezie, ironie, spirit critic, dar și sens hipocoristic, și mai adesea depreciativ” (DAR, 2000) sau „o conotație locală” (Șerban, Evseev, 1978). Nimirile injurioase sau ofensatoare la adresa copilului: *căpătat*, *găsit*, *lepădat*, *orfan*, *sărman* etc. sau a mamei sale: *lele*, *pocrișă*, *vădană* etc. reflectă, de fapt, starea „socială” a acestor ființe.

Unii termeni nu au reușit să se impună la noi, în special termenii „savaniți”, „cei mai mulți «neologisme», dar și creații pe teren românesc, fără circulație în graiuri, datorate stilului (...) juridic: *fireș*, *firesc*, *nelegiuit*, *nelegitim*, *ilegitim*, *nepravilnicesc*, *notos*, *natural*” (Scurtu, 1966, p. 70), pe când alți termeni s-au menținut cât au putut de bine și au jucat un rol semnificativ în istoria și cultura noastră. Or, printr-un proces conștient și intenționat, termenii, priviți cu reticență și judecată, au fost folosiți pentru a denumi persoane și aveau, la început, statut de porecle, care „fie că sunt rezultatul unei necesități antroponimice, fie că sunt rezultatul dorinței de a ironiza, apar ca o necesitate socială și psihologică, de a determina și de a indica individul prin calificativul cel mai distinctiv, prin unul din obiceiurile sale, prin una dintre trăsăturile sale fizice sau morale și, în sfârșit, prin una dintre întâmplările din viața sa, de obicei cea mai memorabilă” (Stan, 1957, p. 44). Or, porecle ca *Bojan*, *Bozu*, *Buruiană*, *Dudău*, *Tufan*, *Tufar*, *Urzică* etc., create de popor „în strânsă legătură cu fauna” (Scurtu, 1966, p. 70), luau în derâdere „defectele morale” (Oancă, 2016, p. 388) memorabile. Unele dintre aceste porecle au generat nume de familie cu frecvențe mari în întreg spațiul românesc, dovada fiind identificarea „acelorași trăsături” la mai mulți indivizi.

⁶ „Apoi, ungruii n-au putut afla un om harnic întră cei legiuiți, ci pre un spuriu și fecior din curvie l-au făcut gubernator Țerii Ungurești?” (Micu, 2018, p. 320).

⁷ În general, în unele culturi, se pot găsi exemple izolate de persoane care poartă numele *Bastard* (var. *Bastahard*), *Batard* (Dauzat, 1951, p. 30).

⁸ „Este sigur o întrebuintare metaforică (cu nuanță peiorativă) a substantivului *cățel*, având la bază constatarea că, la fel ca animalele, copiii naturali nu-și cunosc tații (câteodată nici mamele, care i-au părăsit de mici)” (Iordan, 1934, p. 222).

⁹ „Pentru *furcoiu* «copil din flori» punctul de plecare trebuie să fi fost ideia de «crăcănat»: copiii mici merg cu picioarele desfăcute și îndoite înafară, întocmai ca dinții furcii (e vorba de furca obișnuită la țară, făcută din lemn și având numai doi dinți)” (Iordan, 1934, p. 222).

După cum am menționat, „copiii din flori” erau excluși din moștenirea paternă și îndepărtați „de driturile familiei și a rudeniei, precum și de numele familiei tatălui, de evghenia (*nobleță din naștere*), de marca neamului, cum și de alte părintești privilegii, ci dobândesc numai numele familiei de pe mamă” (Majuru, 2007, p. 29). Or, numele de familie: *Avădăni*¹⁰ – 143, *Bleandură*¹¹ – 85 (var.: *Bleanduri* – 19), *Crăiță*¹² – 4, *Pocriș*¹³ – 2 (var.: *Pocriș* – 9, *Pocrișchin* – 7), moștenite prin descendență, certifică faptul că este vorba de porecle date mamei în urma purtărilor sale rele, repudiate de morala societății.

O altă categorie de numele de familie sunt cele formate de la prenumele mamei în cazul genitiv singular, însoțite de articolul posesiv-genitival *a, al*: *Aanei* – 2, *Acasandrei* – 1, *Acatrinei* – 21, *Achiței* – 2, *Acristinei* – 14, *Adochiței* – 8, *Adomnicăi* – 5, *Adomniței* – 5, *Afloarei* – 2, *Afrăsinei* – 2, *Agafii* – 61, *Ailenii* – 47, *Ailincăi* – 1, *Aioanei* – 6, *Airinei* – 11, *Alisavetei* – 1, *Alupei* – 2, *Amarandei* – 12, *Amarfii* – 183, *Amariei* – 34, *Amarinei* – 3, *Amăriuței* – 3, *Apachiței* – 3, *Aparaschivei* – 2, *Apetrei* – 32, *Asaftei* – 49, *Asandei* – 5, *Asoltanei* – 4, *Aștifenii* – 90, *Avarvarei* – 2, *Avasilcăi* – 2, *Axanii* – 16, *Azamfirei* – 3 etc. sau cele formate de la supranumele mamei: *Acălugăriței* – 17, *Aciobăniței* – 4, *Acojocăriței* – 1 etc. Sursele documentare confirmă că „astfel se denumeau, cu precădere în Moldova, «copiii din flori», iar prin această denumire starea nelegitimă a femeii era reprimată, iar descendența stârpită” (Răileanu, 2022, p. 40).

Din cauza conotațiilor negative, asociate cu stigmatizarea și marginalizarea, marea majoritate a termenilor care denumesc „copiii din flori” au trecut din limba curentă în vocabularul pasiv, dar s-au păstrat ca nume de familie. Astfel, numele de familie actual *Copil*, purtat de 3 persoane, provine dintr-o poreclă care are la bază substantivul *copil* (accentuat pe *o*) „înregistrat de toate dicționarele noastre, începând cu Mardarie Cozianul (...), precum și de majoritatea culegerilor românești dialectale” (Ciucă, 2016). Or, așa cum am prezentat mai sus, „vorba *copil*¹⁴ se-ntrebuința la noi pentru a arăta pe «bastardus, copilul din flori!»” (Longinescu, 1909, p. 114; Candrea, 1931, p. 331; Șăineanu, 1938, p. 166; Ștef, 2021, p. 114). Din cauza greutăților provocate de dubla accentuare: *cópil* și *copil*, dar și a dublului sens: „bastard” și „tânăr, adolescent”, termenul nu s-a menținut prea mult, dar îl regăsim în structura mai multor nume de familie înregistrate astăzi: *Coptileț* (< reg. *copt'il* „copil din flori” (Dăncuș, 2010, p. 411)) – 107, *Copchileț* – 66, *Copeleț* – 5, *Copileț* – 5, *Copilevici* – 4, *Copilu* – 2 etc.

¹¹ *Vădană* „(reg.) fată sau femeie nemăritată care a născut un copil” (DEXI, 2007).

¹² *Bleandură* „(reg.) femeie cu moravuri ușoare” (Ștef, 2021, p. 52).

¹³ *Crăiță* „femeie de moravuri ușoare” (MDA, 2010).

¹⁴ *Pocrișă* „femeie de moravuri ușoare; (reg.) femeie necăsătorită care are un copil (< ucr. *покришка* „acoperiș” (DAR, 2000).

¹⁵ „Încă pe când era căsătorit cu Ana sau Neacșa, Alexandru (Alexandr cel Bun – *n. n.*) a avut cu o țiitoare, Stanca, un fiu nelegitim, un «copil» cum se spunea în timpurile acelea” (Giurescu, 1946, p. 530).

Alte nume de familie care trădează descendența bastardă sunt: *Bojan* – 2, nume care are la bază o poreclă formată de la *boz* „plantă erbacee cu miros neplăcut” + sufixul *-an*; *Dudău* – 41 (< *dudău* „bălării, loc acoperit de buruieni mari”); *Furcoi* – 1; *Lepadatu* – 251 (< *lepadat* „părăsit de mamă” (MDA, 2010)) (var.: *Lepadatu* – 119, *Lepadat* – 3, *Lipădatu* – 17, *Lipadat* – 140, *Lipadatu* – 7, *Lapadatovici* – 1); *Orfanidu* – 1 (< *orfan* „copil nelegitim” (MDA, 2010)), având și echivalentele *Arva* – 3 (< magh. *arva* „orfan” (Scriban, 1939, p. 127)), *Sirota* – 83 (< rus. *cupoma*); *Pădureț*¹⁵ – 216 (< *pădureț* „copil conceput sau născut în pădure” (Niculescu, 1951, p. 118)); *Pripasu*¹⁶ – 1, *Pripas* – 2 (< *pripas* „copil din flori; nelegitim” (MDA, 2010)); *Puiu*¹⁷ – 27, *Puiu* – 13, *Pui* – 13 (< *pui* „copil nelegitim; bastard” (NODEX, 2002)); *Sarmaniu* – 239 (< *sărman* „bastard” (Seche, 2002)) (var.: *Sarmanov* – 5, *Sarmanova* – 1); *Tufan* – 9 (< *tufan* „copil nelegitim; bastard” (MDA, 2010)) (var.: *Tufaniuc* – 7), *Tufar* – 85 etc.

Cu timpul, societatea și-a schimbat atitudinea față de interdicțiile și catalogările nefirești venite din „pravile” pentru „copiii din flori”. Cu toate acestea, o prelungire de cutumă se regăsește în numele de familie pe care le atestăm astăzi. Purtătorii acestor nume au o idee vagă despre originea lor. Pentru ei numele s-a transmis ereditar „de la înaintași” (Oancă, 2002, p. 191) și este purtat deopotrivă de toți descendenții masculini și feminini, „adevărați” sau „naturali”, „hireși” sau „întunecați”, cu voia sau fără voia lor.

Referințe bibliografice:

1. ANTONESCU, Romulus. *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești* [online]. Disponibil: <https://ia802905.us.archive.org/23/items/antonescu-romulus-dictionar-simboluri-credinte-traditionale-romanesti/Antonescu-Romulus-Dictionar-Simboluri-Credinte-Traditionale-Romanesti.pdf> [cit.: 23. 032024].
2. CANDREA, I.-A., ADAMESCU, Gh. *Dicționar enciclopedic ilustrat*. Partea I, A-C. București: Editura „Cartea românească”, 1931.
3. CIUCĂ, Răzvan. *Copil din flori* [online], 5 februarie 2016. Disponibil: <https://obiectiv-online.ro/copil-din-flori/> [cit.: 15.08.2024].
4. DAR, 2000 = BULGAR, Gh., CONSTANTINESCU-DOBRIDOR, Gh. *Dicționar de arhaisme și regionalisme*. București: Editura Saeculum, 2000, vol. 1-2. (Vol. 1, 368 p., Vol. 2, 448 p.)
5. DAUZAT, Albert. *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*. Paris: Larousse, 1951.
6. DĂNCUȘ, Mihai. *Obiceiuri din viața omului în Maramureș. Nașterea și copilăria*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2010.

¹⁶ În limba franceză, întocmai ca în limba română, s-a format numele propriu *Championnet* „en référence à „Champ de Pionnet”, une de ses propriétés situées au quartier dit „le Championnet” à Valence, où l’enfant a vraisemblablement été conçu” (*Jean-Étienne Championnet*).

¹⁷ Cf. versurile despre Cătălin din poemul *Luceafărul* „Băiat din flori și de pripas, / Dar îndrăzneț cu ochii, / Cu obrăjei ca doi bujori / De rumeni, bată-i vina, / Se furișează pânditor / Privind la Catalina.” (Eminescu, *Luceafărul*).

¹⁸ Atestări: „Petre *Puiu*, soțul Saftei, menționat în 1604” (Gonța, 1995, p. 555).

7. DEXI, 2007 = *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*. Chișinău: Editura Gunivas & Arc, 2007.
8. DUMISTRĂCEL, Stelian. Știința varietății lingvistice diatopice în sprijinul unității naționale: de la Weigand la Pușcariu – Pop – Petrovici. În: *Limba Română*. Chișinău, 2018, nr. 7-8, p. 9-58.
9. GIURESCU, Constantin C. *Istoria românilor. I. Din cele mai vechi timpuri până la moartea lui Alexandru Cel Bun (1432)*. București: Fundația regală pentru literatură și artă, 1946.
10. Gonța = *Documente privind Istoria României*. A. Moldova. V. XIV-XVII (1384-1625). *Indicele numelor de persoane*. Întocmit de A.I. Gonța. București, 1995.
11. IORDAN, Iorgu. [Recenzie] Stefan Binder. *Kind, Knabe, Mädchen im Dacoromänischen. Ein Beitrag zur Onomasiologie. Teil I. Die nördlichen Dialekte. Abschnitt 1. Kind*. Cluj (Klausenburg), 1932. XII + 43 pagini. În: *Buletinul Institutului de Filologie Română „Alexandru Philippide”*, vol. 1, 1934, p. 220-223.
12. Jean-Étienne Championnet [online]. Disponibil: https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-%C3%89tienne_Championnet [accesat 15.08.2024].
13. LONGINESCU, S. G. *Pravila lui Vasile Lupu și Prosper Farinaccius, romanist italian*. București: Atelierele Grafice SOCEC & Co., Societate anonimă, 1909. 125 p.
14. MAJURU, Adrian. Povestea copilului „întunecat” în istorie. În: *Revista muzeelor*. București: Editura: Centrul de Pregătire Profesională în Cultură. 2007, nr. 2, p. 28-32.
15. MDA = *Micul dicționar academic*. Volumul I. *Literele A-C*. București: Editura Univers Enciclopedic, 2001; Volumul II. *Literele D-H*. București: Editura Univers Enciclopedic, 2002.
16. MDA, 2010 = *Micul dicționar academic*, ediția a II-a. București: Editura Univers Enciclopedic, 2010.
17. MICU, Samuil. *Istoria și lucrurile și întâmplările românilor*. Volumul I. Cluj-Napoca: Napoca Star, 2018, 755 p.
18. NICULESCU, Alexandru. Termenii românești care denumesc noțiunea „copil nelegitim”. În: *Studii și cercetări lingvistice*. 1951, tomul II, p. 115-124.
19. NODEX, 2002 = *Noul dicționar explicativ al limbii române*. Litera Internațional. București: Editura Litera Internațional, 2002.
20. OANCĂ, Teodor. Microsisteme antroponimice. Nume de familie provenite de la nume de plante. În: *Limba română*, LXV (3), 2016, p. 387-398.
21. PAȘCA, Ștefan. [Recenzie] Ștefan Binder. *Kind, Knabe, Mädchen im Dacoromänischen. Ein Beitrag zur Onomasiologie. Teil I. Die nördlichen Dialekte. Abschnitt 1. Kind*. Cluj, 1932. În: *Dacoromania*. Buletinul „Muzeului Limbii române”, 1931-1933, p. 395-396.
22. RĂILEANU, Viorica. *Tipologia numelui de familie: semantică și structură*. Chișinău: Editura UNU, 2022. 199 p.
23. SECHE, Luiza, SECHE, Mircea, PREDĂ, Irina. *Dicționar de sinonime*. București: Editura Vox, 2002.
24. SCRIBAN, August. *Dicționarul limbii românești. (Etimologii, înțelesuri, exemple, citațiuni, arhaizme, neologizme, provincialisme)*. Ed. I-a. Iași: Institutul de arte grafice „Presa Bună”, 1939.
25. SCURTU, Vasile. *Termeni de înrudire în limba română*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966.
26. STAN, Aurelia. Porecle și supranume în Valea Bistriței. În: *Limba Română*, VI, 1957, nr. 5, p. 42-48.
27. STATI, Vasile. *Dicționar moldovenesc-românesc*. Ediția a II-a. Chișinău: Tipografia AȘM, 2011.
28. ȘĂINEANU, Lazăr. *Dicționar universal al limbii române*. Ediția a VIII-a. Craiova: Editura „Scrisul românesc” S.A., 1938.

29. ȘERBAN, Vasile, EVSEEV, Ivan. *Vocabularul românesc contemporan. Schiță de sistem*. Timișoara: Editura Facla, 1978. 299 p.

30. ȘTEF, Dorin. *Dicționar de regionalisme și arhaisme din județul Maramureș*. Ediția a III-a (revăzută și adăugită). Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2021.

Surse:

1. BUTNARU, Leo. *Copil la ruși*. București: Editura Ideea Europeană, 2008. 236 p.

2. *Eminescu. Versuri din manuscrise*. Ediție de Ioana Bot și Cătălin Cioabă. București: Editura Humanitas, 2016. ISBN 978-973-50-5168-6 (pdf).

3. SADOVEANU, Mihail. *Mitrea Cocor*. București: Editura de stat pentru literatură și artă, 1959. 219 p.

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

ROMÂNIZAREA ENGLEZISEMELOR

Livia CARUNTU-CARAMAN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6829-6440>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. *Preluarea englezismelor în comunicare a fost justificată de utilitatea desemnării noilor realități extralingvistice din diverse domenii de activitate, rezultând o îmbogățire evidentă a vocabularului limbii române. Mulți dintre termeni, în special cei pătrunși încă de la începuturi, s-au adaptat perfect din punct de vedere fonetic și grafic și sunt utilizați în lexicul activ, încât multora nu li se mai sesizează originea engleză, însușindu-și drepturi depline de a fi considerați unități ale limbii române (aisberg, cip, clovn, fotbal, hochei, lider, pulover, meci, miting, seif, trenți, trening).*

La etapa actuală, o serie de englezisme au ocurențe, mai ales în mediul online, într-o formă ortografică adaptată. Acest fapt ne-a motivat să abordăm în articolul de față și gradul de asimilare grafică pe care îl prezintă unele englezisme, cu o circulație frecventă în uz, înregistrate sau nu în lucrările lexicografice. Totodată, încercăm, mai mult sau mai puțin forțat, să stabilim unele modele de scriere românească a englezismelor necesare în comunicare.

Cuvinte-cheie: *englezisme, vocabularul limbii române, românizare, adaptare fonetică, ortografică, mediul online, frecvență, comunicare.*

The Romanization of Anglicisms

Abstract. *The adoption of Anglicisms in communication was justified by the usefulness of designating new extra-linguistic realities from various fields of activity, resulting in an obvious enrichment of the vocabulary of the Romanian language. Many of the terms, especially those introduced from the beginning, have adapted perfectly phonetically and graphically and are used in the active lexicon, so that most of them are no longer aware of their English origin, acquiring full rights to be considered units of the Romanian language (aisberg, cip, clovn, fotbal, hochei, lider, pulover, meci, miting, seif, trenți, trening).*

At the current stage, a number of anglicisms occur, especially in the online environment, in an adapted orthographic form. This fact motivated us to approach in this article also the degree of graphic assimilation presented by some Anglicisms, with a frequent circulation in use, registered or not in the lexicographic works. At the same time, we are trying, more or less forced, to establish some models of Romanian writing of Anglicisms necessary in communication.

Keywords: *Anglicisms, Romanian language vocabulary, Romanization, phonetic, orthographic assimilation, online environment, frequency, communication.*

În studiul de față, ne-am propus să tratăm gradul de asimilare pe care îl prezintă o serie de englezisme cu o circulație frecventă în uz, înregistrate sau nu în dicționarele românești de specialitate. Încă de la începuturile pătrunderii cuvintelor de origine engleză în limba română erau preferabile grafiile potrivit pronunțării, conform principiului fonetic specific limbii noastre – să se scrie așa cum se rostesc. Acest fapt constituie „unul dintre uriașele avantaje ale ortografiei noastre” (Hristea, 1995, p. 40). De aceea, în dicționarele din acea perioadă, o să identificăm ortografia englezismelor după pronunție (*aisberg, bos, brec, bip, blugi, bluz, cip, clovn, cocteil, craul, derbi, forhend, fotbal, ghem, lider, marcher, meci, miting, ofsaid, parching, penalti, pocher, pulover, rugbi, seif, sendviș, spicher, treci, trening*). Cuvintele respective, „asimilate definitiv în limba română, tot mai mult se îndepărtează de sursa de origine, părând a fi dintotdeauna românești” (Caruntu-Caraman, 2023, p. 96). În prezent, din diferite motive, acea practică nu se mai atestă. Tendința actuală este de a prelua cuvintele din engleză cu grafia lor originară. Procesul de adaptare decurge lent, iar ele circulă în uz o perioadă destul de îndelungată în formă etimologică până se stabilește un mod de scriere și de pronunțare în conformitate cu normele ortografice românești.

De-a lungul timpului, cercetătorii în domeniu au pledat pentru discernământ în adoptarea termenilor străini, ținând cont de capacitatea de adaptare și încadrarea lor firească în sistemul limbii române. „Vorbele străine trebuie să se înfățișeze în haine românești și cu mască de rumân înaintea noastră” (Heliade Rădulescu, 1909, p. 89). Astfel, se tindea ca transcrierea fonetică să fie varianta finală, încetățenită a cuvintelor străine, „atâta timp cât caracterul fonetic al limbii este păstrat intact, româna va rezista în timp” (Vulpe, 2012, p. 423).

Totuși, din perspectivă normativă, procesul asimilării englezismelor „se caracterizează prin două tendințe contradictorii: de păstrare a formei originare sau de adaptare” (Stoichițoiu-Ichim, 2006, p. 11). Deci, procesul de acceptare și adaptare a străinismelor balansează între tendința de *internaționalizare* și efectul invers de *românizare*, de asimilare totală, transformare a elementelor engleze în cuvinte românești. Pe de o parte, păstrarea formei etimologizate este motivată prin distanța dintre sistemele fonetice ale limbilor română și engleză, circulația internațională a termenilor, sens mai exact și mai adecvat, brevilocvență, expresivitate. E greu de imaginat, spunea M. Avram, că „generațiile care stăpânesc din ce în ce mai bine engleza vor accepta românizarea celor scrise cu ortografia etimologică originară” (1997, p. 14). Pe de altă parte, adaptarea lor este necesară pentru a proteja bogăția de exprimare proprie a limbii române, pentru care au optat clasicii și oamenii de știință în toate timpurile. „Este o dovadă de înțelepciune să păstrăm întotdeauna măsura și respectul pentru limba noastră” (Stoichițoiu-Ichim, 2007, p. 84).

Întrucât asimilarea cuvintelor străine în limba română „este un proces de oarecare durată, cu perioade de fluctuații, până când cuvântul își găsește forma potrivită care să-l fixeze în sistemul existent, durata perioadei de adaptare depinde mai ales de frecvența în circulație a cuvântului” (Iordan, Robu, 1978, p. 314-315). De aceea, revenim la sugestia lui G. Pruteanu: ca noile cuvinte „binevenite! – să fie scrise românește. Nu putem scrie nici franțuzește, nici ungurește, nici englezește limba română. Atâta timp cât va exista, limba română trebuie scrisă românește (...) orice cuvânt nou preluat trebuie integrat sistemului, asimilat, autohtonizat,

conform regulilor de scriere și de pronunție a limbii române” (Pruteanu, 2007). „Fără frâna lucrărilor normative și a cunoscătorilor limbii engleze” (Avram, 1997, p. 14), noutățile lexicale de origine engleză, inclusiv cele recente, se pot încadra în sistemul limbii române la fel de ușor ca alte cuvinte din diverse straturi etimologice și ca englezismele mai vechi, pe care le-am menționat mai sus.

Și lexicografii actuali adoptă o atitudine mai loială în ceea ce privește scrierea englezismelor, susținând că preluarea lor „trebuie să se facă după modele bine puse la punct, în așa fel încât acestea să fie asimilate perfect, nu să fie introduse forțat și să apară ca niște corpi străini. Oricât de frumos ar suna un anumit neologism, includerea lui în vocabularul român trebuie să depindă, în principal, de modul în care el se integrează în limbă” (Vulpe, 2012, p. 423).

În cele ce urmează vom urmări cum se adaptează englezismele sub aspect fonetic și grafic la normele limbii române și vom identifica o serie de modificări prin care trec aceste unități lexicale pentru a se integra în sistemul lingvistic românesc.

Cea mai simplă modificare, cu referire la ortografia românească a cuvintelor de origine engleză, la care se revine în ultimul timp, ține de „reducerea geminatelor” (ICSO, p. XII): *bb, ff, ll, nn, pp, rr, ss, tt, zz*. Astfel, *staff* se va scrie *staf*; *hobby* > *hobi*, *lobby* > *lobi*, *mobbing* > *mobing*; *bluff* > *bluf*, *offside* > *ofsaid*; *bestseller* > *bestseler*, *bullying* > *buling*, *exit-poll* > *exit-pol*, *filler* > *filer*, *grill* > *gril*, *killer* > *kiler*, *modelling* > *modeling*, *scroll* > *scrol*, *spelling* > *speling*, *troll* > *trol*; *banner* > *baner*, *planning* > *planing*, *spinner* > *spiner*; *shopping* > *șoping*, *topper* > *tooper*, *topping* > *toping*, *zapping* > *zaping*; *horror* > *horor*; *business* > *biznes*, *contactless* > *contactles*, *dressing* > *dresing*, *fitness* > *fitnes*, *masterclass* > *masterclas*, *pressing* > *presing*, *processor* > *procesor*, *topless* > *toples*; *goal-getter* > *golgheter*, *pattern* > *patern*, *plotter* > *ploter*, *sitting* > *siting*; *puzzle* > *pazâl*, *jazz* > *jaz*.

De altfel, și în dicționarele limbii române întâlnim această simplificare a grafemelor geminate la multe englezisme, inclusiv mai recente: *bober*, *bos/boss*, *bypass/baipas*, *congresman*, *controler*, *cross/crosing*, *filer*, *fiting*, *grill/grill*, *melotron*, *modelling/modeling*, *ofsaid/offside*, *ofset*, *pulover*, *scanner/scanner*, *setter/seter*, *staf/staff*, *stres* (DEXI); *boss/bos*, *controler/controller*, *crossing*, *cuter*, *dres*, *dribbling*, *feribot*, *filer*, *ful*, *grill/gril*, *ofsaid*, *presing*, *procesor*, *scanner/scanner*, *suporter*, *stoper*, *stres*, *upercut* (DEX 09); *bluf/bluff*, *boss/bos*, *filer*, *golgheter*, *ofsaid*, *scanner* (DOOM³); *boss/bos*; *gill-box/gilbox* (DOOM²); *baschetbal*, *bluf*, *bober*, *bos*, *buldog*, *buldozer*, *congresman*, *controler*, *crossing*, *dribbling*, *fiting*, *ful*, *handbal*, *jaz*, *jazband*, *ofsaid*, *presing*, *schif*, *scruber*, *stoper*, *stres*, *suporter*, *upercut* (DOOM¹, DOOM²); *bos*, *dres*, *golgheter*, *modeling*, *staf*, *troler* (DCSR); *bos*, *controler*, *procesor*, *presing*, *scanner* (DECSR); *baipasa/bypassa*, *contactless/contactles*, *foosball/fusbal*, *pattern/patern*, *troll/troll*, *trolla/trola*, *vlogger/vlogâr* (ICSO); *controler*, *dolar*, *fothal*, *hol*, *stres* (DELRA); *acces*, *boss/bos*, *budincă*, *congresmen*, *cuter*, *dribbling*, *expres*, *feribot*, *golgheter*, *hol*, *ofsaid*, *ofset*, *presing*, *procesor*, *puding*, *schif*, *stoper*, *stres*, *suporter*, *upercut* (DN). Constatăm că grupurile de două consoane identice sunt fluctuante și respectiv cel mai ușor se supun procesului de adaptare.

O altă observație ține de variantele aceluiași cuvânt utilizate în dicționare, care reflectă diferite preferințe în uz, pe de o parte atestă tendința actuală de

reetimologizare, iar pe de altă parte – de românizare. Variantele cu grafii românizate a englezismelor sunt evitate uneori de cei care le folosesc „din teama de a nu fi suspectați de incultură sau din cauza riscului de confuzie cu un cuvânt din fondul tradițional” (DOOM³, p. 185). Cum este, de exemplu, termenul *ghem/game* (la jocul de tenis) și *ghem* (înfășurare de fire), care devin și omonime.

Schimbări importante suferă și alte cuvinte utilizate frecvent, prin reducerea vocalelor duble „ee” – „i”; „oo” – „u” ori a îmbinărilor „ea”, „ie” – „i”; „ou” – „u”/„a”; „oa” – „o”, care se vor ortografia respectiv. După exemplele deja înrădăcinate în vocabularul românesc (*miting* < *meeting*, *rosbif* < *roast beef*, *bip* < *beep*; *blum* < *bloom*, *bluming* < *blooming*, *buclet* < *booklet*, *ups* < *oops*, *scuter* < *scooter*; *lider* < *leader*, *spicher* < *speaker*, *cliring* < *clearing*, *sexapil* < *sex-appeal*; *ruter* < *router*, *cuponing* < *couponing*; *bord* < *board*, *gol* < *goal*, *dropgol* < *dropgoal*) putem să acceptăm și formele *antifriz* < *antifreeze*, *dipfeic* < *deepfake*, *fid* < *feed*, *fider* < *feeder*, *filing* < *feeling*, *piling* < *peeling*, *ril* < *reel*, *scrin* < *screen*, *spici* < *speech*, *splin* < *spleen*, *strit* < *street*; *audiobuc* < *audiobook*, *buching* < *booking*, *bum* < *boom*, *cul* < *cool*, *culer* < *cooler*, *fastfud* < *fast-food*, *gruming* < *grooming*, *luc* < *look*, *luping* < *looping*; *pruf* < *proof*, *spuf* < *spoof*, *tul* < *tool*; *bit* < *beat*, *biuti* < *beauty*, *diler* < *dealer*, *lid* < *lead*, *liderșip* < *leadership*, *lizing* < *leasing*, *rici* < *reach*, *striming* < *streaming*, *tim* < *team*; *brif* < *brief*, *brifing* < *briefing*, *pirsing* < *piercing*, *selfi* < *selfie*; *niuzgrup* < *newsgroup*, *uărcgrup* < *workgroup*, *cantri* < *country*, *dabăl* < *double*, *tacipad* < *touchpad*, *taciscrin* < *touchscreen*. Unii termeni care au în componența lor îmbinarea „ou” se vor scrie în română cu „au”: *aut* < *out*, *taim-aut* < *time-out*, *maus* < *mouse*, *discaunt* < *discount*, *vaucer* < *voucher*, *autfit* < *outfit*, *autlet* < *outlet*, *autlain* < *outline*, *autdor* < *outdoor*, *autsaider* < *outsider*, *claud* < *cloud*, *graund* < *ground*, *haus* < *house*, *saund* < *sound*.

Tot aici abordăm și unele „pronunțări modificate în serii” (DOOM³, p. 17) în ceea ce privește cuvintele din engleză cu terminația *-er*, pe care DOOM³ le reglementează a se pronunța *-ăr*. Substantivele cu terminația *-er* (*blender*, *blister*, *folder*, *hipster*, *mixer*, *raider*, *server*, *tester*) nu au necesitat o adaptare grafică. Acestea derutează utilizatorul, cerând un efort în plus de cunoștințe. Propunem să revenim la acest aspect, optând pentru pronunția firească românească a lor: *banner* [baner], *barter* [barter], *bestseller* [bestseler], *blogger* [blogher], *booster* [buster], *browser* [brauzer], *bumper* [bamper], *burger* [burgher], *dealer* [diler], *drifter* [drifter], *driver* [draiver], *outsider* [autsaider], *pointer* [pointer], *poster* [poster], *prompter* [prompter], *roller* [roler], *router* [ruter], *spinner* [spiner], *spoiler* [spoiler], *surfer* [surfer], *tender* [tender], *thriller* [triler], *topper* [toper], *troller* [troler], *user* [iuzer], *vlogger* [vlogher].

Și o ultimă remarcă se referă la pronunțarea englezismelor în română așa cum sunt ortografiate în engleză. Întrucât este foarte greu pentru utilizatori să accepte și să se obișnuiască cu situația că scriem într-un fel, dar pronunțăm în altul, lucru specific, de altfel, aproape pentru toate englezismele preluate recent, adeseori, vorbitorii, în special cei nefamiliarizați cu limba engleză, le rostesc așa cum se scriu în limba de origine. Astfel, *barman*, *bober*, *cameraman*, *extender*, *fanclub*, *fault*, *interactiv*, *item*, *manager*, *managerial*, *master*, *modem*, *performer*, *poster*, *primer*, *procesor*, *promoter*, *prompter*, *raider*, *scan*, *scanner*, *supervizor*, *tantrum*, *tutorial*, *upercut*, se pronunță la noi cum se scriu în engleză.

Revenind la ortografia „fonologică sau fonematică” (Hristea, 1995, p 36) a termenilor neologici, „conform unei pronunțări, de regulă, aproximative” (Stoichițoiu-Ichim, 2007, p. 97), multe englezisme mai noi, în afara celor deja adaptate, înregistrate în lucrările lexicografice, pătrund și circulă în limba vorbită. Pe lângă termenii *badigard/bodigard*, *brifing*, *brocăr*, *baipas*, *chemping*, *ceinging*, *cheș*, *chetăring*, *clic*, *crichet*, *discaunt*, *exceingi*, *fleș/flaș*, *ful*, *hailaif*, *interviu*, *laiv*, *planing*, *sait*, *samit*, *sprei*, *saiăns ficșăn*, *taim-aut*, *biznis*, *biznisman*, *ferplei*, *finiș*, *năuhau*, *ofsaid*, *onlain*, *benăr/bener*, *hamburger/hamburgăr*, *homleși*, *racheți*, identificați în literatura de specialitate cu forme excesiv românzate, care „se asociază cu conotații contextuale de tip ironic, peiorativ” (*ibidem*), circulă din ce în ce mai mult și *dizain*, *dizainer*, *divais*, *dipfeic*, *ferplei*, *hacher*, *hacheriță*, *influenser*, *influenserită*, *rocher*, *rocherită*, *insait*, *burgher*, *blogher*, *blogheriță*, *fașionist*, *fașionistă*, *giob*, *herstilist*, *herstilistă*, *loghin*, *mol*, *apdeit*, *apgreid*, *vlogher*, *vlogheriță*, *vloghing*, *uau*, *uebsait*, *uichend*, *uischi*, *uorșop*.

Substantivul englezesc *chip*, încă în DOOM², a fost înregistrat cu forma adaptată *cip*. Verbul (*to*) *chip* a fost adaptat în română *a cipa*, cu derivatele verbale *cipare*, *cipat*, dar circulă și cu variantele *a chipa*, *chipare*, *chipat* (ICSO). La fel și celelalte compuse care au în componența lor cuvântul *cip*, sunt utilizate cu forme adaptate: *cipset*, *cipcard*, *microcip*, *microcipare*. După modelul acesta îl putem utiliza și pe *chips*, *chipsuri* – *cips*, *cipsuri*.

De asemenea, se preferă variantele românzate ale verbelor tranzitive englezești (*to*) *crack* – *a crack-ui/ a crăcui* și (*to*) *photoshop* – *a photoshopa/a fotoșopa*, care circulă, mai ales, în limbajul tinerilor, cu deverbalele *crack-uit/ crăcuit*, *photoshopare/fotoșopare*, *photoshopat/fotoșopat* (ICSO). Și englezismul *smartphone* are tendința să fie românzat *smartfon*, cu pluralul *smartfonuri/ smartfoane*. La fel, sunt preferabile substantivele *hipster/hipsteriță*, cu derivatele *hipstereală*, *hipsterel/hipstărel*, *hipsteresc*, *hipsterește*, *hipsteret*, *a hipsteri/ a hipsteriza*, *hipsteric*, *hipsterime*, *hipsterizare*, *hipsteros* și verbul *a copy-păstui/ a copypăstui* (ICSO), care se utilizează cu precădere în limbajul familiar.

Trecem în revistă și o mare parte dintre englezismele românzate, oarecum forțat, care au pătruns încă în DOOM, prima ediție: *aisberg*, *biftec*, *bodicec*, *brec*, *cnocaut*, *cnocdaun*, *cocteil*, *container*, *conveier*, *craul*, *crichet*, *derbi*, *feribot*, *finiș*, *ghem*, *greprfut*, *hipi*, *penalti*, *pocher*, *rosbif*, *rugbi*, *sandviș/sandvici*, *scheci*, *schip*, *screper*, *smeș*, *smoching*, *treiler*. Multe dintre acestea în următoarele ediții ale DOOM-ului sunt recomandate cu forme grafice englezești sau se acceptă ambele variante: *bodyguard/badigard*, *break/brec*, *clearing/cliring*, *clown/claun*, *cocktail/cocteil*, *derby/derbi*, *game/ghem*, *gill-box/gilbox*, *peking/peching*, *penalty/penalti*, *pocher/poker*, *rosbif/roast beef*, *rugbi/rugby*, *smeș/smash* (DOOM²); *cocktail/cocteil*, *derby/derbi*, *hashtag/haștag*, *pocher/poker*, *rugbi/rugby*, *sendviș/sandvici* (DOOM³).

De asemenea, identificăm o serie de termeni adaptați fonetic și în alte dicționare: *aut*, *averaj*, *bec*, *bip*, *blugi*, *blum*, *cip*, *clic*, *clown*, *cocteil*, *craul*, *crichet*, *derbi*, *ghem*, *henț*, *hochei*, *interviu*, *jocheu*, *lider*, *meci*, *mecibol*, *miting*, *ofsaid*, *pocher*, *ponei*, *punci*, *rosbif*, *rugbi/rugby*, *sandvici/sendviș*, *scheci*, *schip*, *seif*, *smoching*, *spicher*, *trailer/treiler* (DELRA); *aut*, *bodyguard/bodigard*, *brec*, *cart*, *carting*, *cec*, *cip*, *claun/clown*, *clearing/cliring*, *clonă*, *cocktail/cocteil*, *covercot*, *craul*, *crichet*,

docher, drop-gol, feribot, finiș, ghemaveraj, golaveraj, grepfrut, hipertext, iahting, jocheu, penalty/penalti, pocher/poker, puc, puncti, rosbif, rugbi/rugby, sandvici/sendviș, scheting, scuter, setaveraj, spicher, stoc, sveter, tehno, tetratlon (DN); aut, bodyguard/bodigard, break/brec, cip/chip, cipcard/chipcard, clering/clearing, clovn/claun/clown, cocker/cocher, cocteil/cocktail, covercot, crichet, greder, grepfrut/grape-fruit, hippy/hipi, hippysm/hipism, joker/jocher, pulover/pulovăr, ruter, sandvici/sandviș/sendvici/senvici/senviș, senzor/sensor, smash/smeci/smeș, spicher/speaker (DEXI); bip, cart, carting, cec, cip, hacher, hiperlink, iahting, microcip, raider/rider, router/ruter, stoc, videointerviu (DECSR); aisberg, bip, cart, carting, cip, crichet, golgheter, interviu, ofsaid, penalti, scheleton, schilift, scuter, sendviș, senzor, smoching (DER).

Substantivul *trailer* [treilăr], în română se utilizează cu două sensuri preluate din engleză: 1) Remorcă folosită pentru transportul pieselor grele; 2) Serie de secvențe scurte dintr-un film sau program de televiziune, prezentate în prealabil pentru promovare (DER). Este interesant că în DOOM³, aceste forme, cu sensuri și pronunție diferită devin omonime, astfel *trailer*¹ se întâlnește în cinematografie și se va pronunța [treilăr], pe când *trailer*², care se referă la remorcă, nu își schimbă pronunția, ambele având pluralul *trailere*. Cu siguranță acest aspect trebuie revăzut.

Întrucât multe forme românizate de englezisme, inclusiv mai recente, nu sunt înregistrate în dicționare, deoarece este acceptată tendința actuală, de reetimologizare, am lucrat cu variantele care circulă în uz. Astfel, celelalte englezisme, pentru care în lucrările lexicografice se preferă varianta etimologică din engleză, se întâlnesc în uz cu forme adaptate.

Recomandăm, în acest sens, o serie de englezisme asimilate fonetic și grafic în baza unor modele deja existente în lucrările lexicografice sau în literatura de specialitate.

Englezismele care au în interiorul lor sau la sfârșit grafemul „y”, se vor scrie cu „i”. După modelul lui *derbi, hipi, penalti, rugbi*, propunem *afterparti, buling, copi, deliveri, hobi, lobi, parti, stori, trendi, sexi*.

Cuvintele *summit, puzzle, cluster, rugby, dumping, blockbuster, bumper, pub, scrub* care îl au în componența lor pe „u” englezesc care se pronunță „a”, s-ar scrie *samit, pazăl, claster, ragbi, damping, blocbaster, bamper, pab, scrab*.

Unitățile lexicale care îl conțin pe „a” în silabă deschisă se vor scrie cu „ei”, conform exemplului *safe > seif; lady > leidi, baby > beibi, game > gheim, gamer > gheimer, made > meid, bacon > beicăn, fake > feic, hate > heit, rating > reiting*, iar cele cu „a” în silabă închisă – cu „e”: *brand > brend, flash > fleș, laptop > leptop*.

După modelele termenilor *ofsaid < offside, aisberg < iceberg, aisfild < ice field*, în care „i” accentuat din cuvintele terminate în „e” mut se va scrie „ai”, putem accepta *onlain < online, dedlain < deadline, ful-taim < full-time, hedlain < headline, taim-aut < time-out, laiv < live, sait < site, fail < file, oflain < offline, slaid < slide, slaim < slime, vaib < vibe*. La fel, cuvintele *spicher < speaker, pocher < poker, scheleton < skeleton, smoching < smoking*, în care „k(e)” se ortografiază „che”, pot fi urmate de *uichend < weekend, uischi < whisky; ratchet/răchet < racket, sticher < sticker; scheting < skating, schil < skill, schin < skin*.

Englezismele care îl conțin pe „ow” se vor ortografia cu „ou”: *bowling > bouling*; cele cu „aw” – „au”: *crawl > craul, trawl > traul, show > șou*; „k” – „c”:

karting > *carting*, *prank* > *pranc*; „w” – „v”: *clown* > *clovn*, *tramway* > *tramvai*, *wagon* > *vagon*; „c(e/i)” – „s”: *service* > *servis*, *dancing* > *dansing*, *influencer* > *influenser*; „ai/ay” – „ei”: *cocktail* > *cocteil*, *hockey* > *hochei*, *spray* > *sprei*, *play* > *plei*, *mail* > *meil*, *brainstorming* > *breinstorming*, *display* > *displei*, *play-off* > *pleiof*, *play-out* > *pleiaut*, *trailer* > *treiler*, *trainer* > *treiner*, *training* > *treining*; „s” – „z”: *design* > *dizain*, *leasing* > *lizing*, *sensor* > *senzor*; „sh” – „ș”: *show* > *șou*, *shop* > *șop*, *shopping* > *șoping*, *fresh* > *freș*, *hashtag* > *haștag*, *shot* > *șot*, *stylish* > *stailiș*; „ch” – „ci”: *match* > *meci*, *sketch* > *schechi*, *trench* > *trenci*; *chips* > *cips*; *clutch* > *claci*; *reach* > *rici*, *scotch* > *scoci*, *sandwich* > *sandvici*, *speech* > *spici*; „igh” – „ai”: *high-life* > *hailaif*, *copyright* > *copirait*, *fight* > *fait*, *high-class* > *haiclas*, *highlight* > *hailait*, *light* > *lait*; „ck” – „c”: *bodycheck* > *bodicec*, *backup* > *becap*, *blockbuster* > *blocbaster*, *check* > *cec*, *check-in* > *cec-in*, *click* > *clic*, *cocktail* > *cocteil*, *feedback* > *fidbec*, *snack* > *snecc*, *stick* > *stic*, *track* > *trac*, *trick* > *tric*; „cke” – „che”: *cricket* > *cricchet*, *hacker* > *hacher*, *racket* > *rachet*, *rocker* > *rocher*; „ge” – „ghe”: *goal-getter* > *golgheter*, *hamburger* > *hamburgher*, *target* > *targhet*.

Intenția noastră nu este de a propune o adaptare forțată a acestor cuvinte, inclusiv a celor mai recente. Le promovăm pe cele care sunt scrise fonetic și au fost deja adaptate și înregistrate în lucrările lexicografice și pe cele cuprinse în studiile de specialitate, care au o circulație relativ mare în mediul online. Totodată, venim cu unele indicații pentru o adaptare ulterioară mai adecvată a englezismelor actuale, sub aspect fonetic și grafic.

Concluzii. Am demonstrat că pentru a deveni proprietatea limbii române, englezismele trebuie să treacă printr-un proces firesc de adaptare inclusiv la sistemul fonetic și grafic al acesteia, să aibă o circulație intensă și să-și dovedească necesitatea. Or, pentru aceasta este nevoie de un timp mai îndelungat, ca să se fixeze în lexic și după o perioadă să devină bunuri românești necesare și utile. Iar apropierea transcrierii grafice a englezismelor după modelul normat al transcripției fonetice a lor să ducă la o încadrare totală în schema modelului românesc rostit și scris.

Deși este puțin probabil ca generațiile care posedă din ce în ce mai bine limba engleză să accepte *românizarea* elementelor englezești scrise cu ortografie etimologică originară, este evident că cea mai mare valoare a englezismelor constă în internaționalizarea unui important segment al vocabularului românesc.

Referințe bibliografice:

1. AVRAM, Mioara. *Anglicismele în limba română actuală*. București: Ed. Academiei, 1997. 31 p.
2. CARUNTU-CARAMAN, Livia. *Englezismele în mass-media: adaptare și funcționalitate*. Chișinău: Taicom, 2023, 233 p.
3. DCSR = DĂNILĂ, Andrei, TAMBA, Elena. *Dicționar de cuvinte și sensuri recente*. București: Litera, 2014. 288 p.
4. DECSR = PĂCURARU, Veronica, UNGUREANU, Violeta, VULPE, Ana. *Dicționar explicativ de cuvinte și sensuri noi*. Chișinău: Pro Libra, 2016. 360 p.

5. DELRA = BAHNARU, Vasile, BOTNARU, Liliana, CĂRUNTU-CARAMAN, Livia, MOLEA, Viorica, ONOFRAȘ, Maria, PAHOMI, Tamara, SCLIFOS, Valeriu, VRABIE, Lidia, VULPE, Ana. *Dicționar explicativ al limbii române actuale: cu sinonime, antonime, paronime, exemple*, IV volume, coordonatoare: Ana VULPE. Chișinău: Știința, 2022.

6. DER = CARUNTU-CARAMAN, Livia. *Dicționar de englezisme recente*. Chișinău: Editura TAICOM, 2023.

7. DEX 09 = *Dicționarul explicativ al limbii române*. Ed. a II-a. București: Univers Enciclopedic Gold, 2009. 1230 p.

8. DEXI = DIMA, Eugenia, COBEȚ, Doina, MANEA, Laura, DĂNILĂ, Elena, DIMA, Gabriela E., DĂNILĂ, Andrei, BOTOȘINEANU, Luminița. *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*. Chișinău: Editura ARC, GUNIVAS, 2007. 2240 p.

9. DN = MARCU, Florin. *Dicționar de neologisme*. Chișinău: Știința, 2011. 320 p.

10. DOOM¹ = *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*. Ediția a I-a. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1982.

11. DOOM² = ARANGHELOVICI, Cristina, BALACCIU-MATEI, Jana, POPESCU, Mioara, RĂDULESCU SALA, Marina, VINTILĂ-RĂDULESCU, Ioana. *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*. Ediția a II-a. București: Univers Enciclopedic, 2005. 871 p.

12. DOOM³ = ARANGHELOVICI, Cristina, BALACCIU-MATEI, Jana, POPESCU, Mioara, RĂDULESCU SALA, Marina, VINTILĂ-RĂDULESCU, Ioana. *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*. Ediția a III-a. București: Univers Enciclopedic Gold, 2021. 1152 p.

13. HELIADE RĂDULESCU, Ion. *Scrieri alese*. Ediția I-a. București: Tipografia G. A. Lazareanu, 1909, 301 p.

14. HRISTEA, Theodor. Ortografia și ortoepia neologismelor românești (cu specială referire la împrumuturile recente). În: *Limbă și Literatură*. Vol. II. București: Societatea de Științe filologice din România, 1995, p. 36-54.

15. ICSO = BARBU, Ana-Maria, CROITOR, Blanca, NICULESCU-GORPIN, Anabella Gloria, RADU, Carmen-Ioana, VASILEANU, Monica. *Inventar de cuvinte și sensuri noi atestate în mediul online*. Vol. 1. București: Editura Academiei Române, 2020.

16. IORDAN, Iorgu, ROBU, Vladimir. *Limba română contemporană*. București: Ed. Didactică și Pedagogică, 1978. 685 p.

17. PRUTEANU, George. *Română sau romgleză?* 2007 [online]. Disponibil: <http://georgepruteanu.ro/6atitudini/2007.09.27-limba.htm> [citat: 16.08.2024]

18. STOICHIȚOIU-ICHIM, Adriana. Observații privind pluralul anglicismelor (I). În: *Limba și Literatura română*, București, 2006, nr. 1, p. 11-15.

19. STOICHIȚOIU-ICHIM, Adriana. *Vocabularul limbii române actuale. Dinamică/ Influențe/Creativitate*. București: BIC ALL, 2007. 160 p.

20. VULPE, Ana. Aspectul dinamic al lexicului – reflecții lingvistice. În: *Filologia modernă: realizări și perspective în context european*, Ediția 4. Chișinău, 2012, p. 419-424.

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

NOMINALIZAREA VERBALĂ ÎN LIMBA ROMÂNĂ: ABORDARE STRUCTURALĂ ȘI FUNCȚIONALĂ

Ecaterina BRĂGUȚĂ

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9213-1819>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. *Nominalizarea verbală este un fenomen care înregistrează o productivitate semnificativă în diferite limbi ale lumii, inclusiv în limba română. Trecherile dinspre clasa verbului spre cea a numelui fiind cele mai numeroase. Prezintă interes însă faptul care determină aceste transformări. Or, ele, pe de o parte, pun în evidență creativitatea subiectului vorbitor, iar, pe de altă parte, sunt motivate de polifuncționalitatea pe care o îndeplinesc în variate tipuri de text. În articolul curent, ne-am propus să analizăm nominalizările verbale înregistrate în diferite stiluri funcționale ale limbii din perspectiva aspectului structural și funcțional.*

Cuvinte-cheie: *nominalizare, substantive deverbale, stiluri funcționale, valori funcționale.*

Verbal nominalization in Romanian: structural and functional approach

Abstract. *Verbal nominalization is a phenomenon that registers a significant productivity in different languages of the world, including Romanian. The transitions from the verb class to the noun class being the most numerous. However, the fact that determines these transformations is of interest. They, on the one hand, highlight the creativity of the speaking subject, and, on the other hand, they are motivated by the polyfunctionality they perform in various types of text. In the current article, we aimed to analyze the verbal nominalizations recorded in different functional styles of the language from the perspective of the structural and functional aspect.*

Keywords: *nominalization, deverbal nouns, functional styles, functional values.*

Introducere. Nominalizarea este un proces activ, specific limbilor flexive, inclusiv limbii române, care manifestă o deschidere față de acest fenomen, determinat de polifuncționalitatea unităților nominalizate, care răspund mai multor nevoi ale limbii ca sistem și ale subiectului vorbitor, cum ar fi: suplینirea sistemului lexical cu unități nou-create, urmând unor tipare stabilite diacronic, economia verbală, asigurată de posibilitatea de a denumi procesul și rezultatul printr-un singur cuvânt, evitând participanții la acțiune, orientarea antropocentrică, unde subiectul vorbitor își asumă mijloacele de comunicare în acord cu perspectiva sa și cu intenția

de comunicare. Potrivit A. Hanganu, „nominalizarea poate fi caracterizată ca un mijloc important de economie lingvistică, permițând exprimarea sensurilor în mod compact și divers” (Hanganu, 2010, p. 128).

La începutul secolului al XXI-lea se atestă un interes sporit din partea lingviștilor față de studiul nominalizărilor, însă doar nominalizările verbale sunt privilegiate, judecând după numărul de lucrări în care au fost tratate. Cele mai frecvente aspecte abordate țin de „statutul nominalizărilor; gradul de moștenire a trăsăturilor verbale; identificarea unor modele derivaționale și regularitatea manifestării lor; concreșterea unor noi semnificații tot mai îndepărtate de sensul lexemului-bază; explicarea frecvenței de apariție a nominalizărilor în limbaj, dimensiunea semantică a nominalizărilor” (Brăguță, 2023, p. 29).

O direcție de cercetare a nominalizărilor care ni se pare a fi interesantă și cu un teren fertil pentru studii lingvistice este observarea nominalizărilor pe corpus textual, adică „in vivo”, pentru a repera aspecte ce țin de structură, semantică și funcționalitate a acestora într-un cadru textual distinct. De altfel, analizând lista lucrărilor din afara granițelor Republicii Moldova, atestăm cercetări ale nominalizărilor realizate în baza textelor din stilul oficial-administrativ și publicistic (Мамонтов, Мамонтова, 2002), științific (Шалимова, 2004), discursului medical (Wenyan, 2012), politic (Sarnackaitė, 2011), didactic (Jalilifar, Saleh, Don) ș.a.

Într-un amplu studiu, realizat de cercetătoarea E. Pcelințeva (Пчелинцева, 2016), se relevă ponderea substantivelor deverbale în diferite stiluri funcționale ale limbii: beletristic, publicistic, științific, oficial-administrativ. După cum se observă și din tabelul de mai jos, ne convingem că nominalizările verbale sunt reperabile în toate tipurile de texte, însă un procentaj mai mare se atestă în stilul oficial-administrativ, iar la polul opus, ce cel mai mic procent de nominalizări – în stilul beletristic. Pentru mai multă credibilitate, afirmația este susținută de compararea situației acestor unități lexicale în trei limbi: rusă, ucraineană și poloneză. În ceea ce privește limbile vizate în acest studiu, se constată că limba rusă înregistrează o pondere mai mică a unităților nominalizate, limba poloneză fiind cea mai bogată la acest capitol.

Ponderea nominalizărilor verbale în diferite tipuri de texte (după E. Pcelințeva)				
	Stilul oficial- administrativ	Stilul științific	Stilul publicistic	Stilul beletristic
Limba rusă	40 %	24%	22 %	10 %
Limba ucraineană	49,3%	34,6%	35,3 %	10,8 %
Limba poloneză	67,8%	46 %	28,5 %	11 %

Pornind de la rezultatele cercetărilor din lingvistica străină, ne-am propus să observăm comportamentul nominalizărilor verbale în diferite tipuri de text, cu scopul de a identifica textele care apelează la substantivele deverbale într-un număr mai mare, să stabilim tiparele de nominalizare, dar și funcționalitatea deverbalelor în aceste texte.

Metodologie. În vederea realizării scopului propus, am selectat 10 texte, aparținând discursurilor: științific, oficial-administrativ, politic, publicistic, religios, beletristic, textele având un volum de la 733 la 5.845 de cuvinte. În cazul textelor proprii stilurilor beletristic și oficial-administrativ, am analizat doar fragmente de text, dat fiind volumul prea mare al textului integral. Apoi am purces la identificarea substantivelor deverbale, extragerea și inventarierea lor. Utilizând metoda statistică, am determinat ponderea nominalizărilor verbale în fiecare tip de text. Ulterior, am analizat tiparele structurale de nominalizare verbală din fiecare text supus cercetării. De asemenea, am încercat să delimităm funcționalitatea deverbalelor, datorită căreia sunt solicitate în cadre textuale distincte.

Substantivele deverbale în textul științific. Pentru a înțelege locul și rolul substantivelor deverbale în cadrul textului științific, am selectat, aleatoriu, 3 articole științifice: două articole din categoria științe umanistice și un articol din categoria științe ale naturii. La prima etapă, am extras toate substantivele deverbale, stabilind și numărul de ocurențe pentru acestea.

Tipul de discurs	Texte analizate	Volumul textelor (nr. de cuvinte)	Numărul subst. deverbale	Procentul subst. deverbale
Științific	Volosciuc L., Batco M. ¹ (biologie)	5.845	344	5,88%
	Gherasim A. ² (filologie)	1.186	45	3,7 %
	Hanganu A. ³ (filologie)	4.279	126	2,94 %

Astfel, observăm că o pondere mai mare a substantivelor deverbale se atestă în articolul științific din domeniul științelor naturii, unde au fost identificate 344 de nominalizări verbale, ceea ce reprezintă 5,88% din volumul întregului text. Majoritatea acestora sunt substantive deverbale obținute prin atașarea sufixului de infinitiv lung *-re*:

abordare, acumulare, adaptare, afectare, agravare, alimentare, ameliorare, antrenare, aplicare, aprofundare, așteptare, atingere, autoeliminare, captare, capturare, cercetare, colectare, combatere, comparare, confirmare, constituire, creare, creștere, cultivare, demonstrare, deplasare, deteriorare, determinare, dezorientare, dezvoltare, diminuaire, diseminare, distrugere, editare (a genelor), elaborare, eliberare, evaluare, extindere, finisare, folosire, fortificare, furnizare, gestionare, identificare, implementare, inițiere, integrare, introducere, introgresare, iradiere, îmbunătățire, împerechere, încercare, îngrijire, înmulțire, înregistrare, lucrare, manifestare, manipulare, maturare, menținere, modelare, modificare,

¹ Volosciuc L., Batco M. *Realizări biotehnologice în combaterea insectelor dăunătoare*. https://natural.studiamsu.md/wp-content/uploads/2024/06/03_Volosciuc_Batco.pdf

² Gherasim A. *Superlativul excepției – procedeu gramatical și afectiv în textele acatistelor*. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/25-29_4.pdf

³ Hanganu A. *Aspecte ale funcționării limbii române în Universitatea de Stat din Moldova în anii 1988–1989*. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/498-505_2.pdf

monitorizare, moștenire, numărare, obținere, omologare, polenizare, prelucrare, producere, promovare, provocare, realizare, răspândire, reducere, reglare, reproducere, saturare, scădere, schimbare, selectare, separare, soluționare, sporire, stare, sterilizare, studiere, supraviețuire, suprimare, testare, transformare, translocare, ținere. Toate acestea reprezintă noțiuni Abstracte, denumind procese specifice domeniului științific și doar două dintre cuvintele formate de la infinitivul lung prezintă tendință de concretizare: *lucrare, realizare*, denumind rezultatul obținut în urma procesului efectuat.

Un alt tip de nominalizare verbală, prezent în textul studiat, este cel prin atașarea sufixului de agent *-tor*, însă el este slab reprezentat de câteva exemple: *cercetător, dăunători, învățător, purtător de...*

Al doilea articol, după procentajul substantivelor deverbale, este cel semnat de Alexandra Gherasim, în care unitățile nominalizate reprezintă 3,7% din numărul total al cuvintelor. Aici identificăm o diversificare a tiparelor de nominalizare a verbului, pe primul loc situându-se sufixarea cu *-re* de la infinitivul lung (*apreciere, asociere, cântare, cuprindere, curgere, deosebire, diferențiere, durere, exprimare, însușire, lucrare, manifestare, mijlocire, negare, oștire, preamărire, putere, redare, reluare, utilizare, vindecare*) și cu sufixul de agent *-tor* (*ascultătorul, cititorul, Născătoare de Dumnezeu, tămăduitorul*), sufixul *-ie* (*bucurie*), urmare de compunere (*Buna Vestire*), conversiunea supinului (*începutul*) și a participiului (*scârbiți*), derivare regresivă (*laudă*).

În cazul acestui articol se observă o îmbinare a deverbalelor cu sens Abstract sau neologic (*negare, reluare, asociere*), inerente unei asemenea lucrări, cu lexeme având marca *învechit* (*mijlocire, curgere, scârbiți*), a căror prezență este determinată de analiza textului religios, realizată de autoare. De asemenea, observăm, mai multe substantive deverbale care se înscriu în categoria substantivelor cu sens concret: *cântare, lucrare, oștire, Născătoare de Dumnezeu, tămăduitorul, scârbiți*.

În cel de-al treilea articol științific analizat de noi, semnat de Aurelia Hanganu, nominalizările verbale reprezintă 2,94% din volumul textului, adică 126 de cuvinte. Procedeele de formare a deverbalelor reperate în acest text includ: sufixarea cu sufixele *-re* (*admitere, adoptare, alimentare, aplicare asigurare, asimilare, calificare, cercetare, chemare, conducere, considerare, creare, creștere, cultivare, cunoaștere, decolonizare, degradare, dezbatere, deznaționalizare, dezvoltare, educare, elaborare, erodare, evaluare, excludere, formare, funcționare, hotărâre, ideologizare, includere, instituționalizare, îmbunătățire, încadrare, încălcare, îngrijire, îngrijorare, înjosire, însușire, întâlnire, întregire, întrunire, înțelegere, jignire, luare de cuvânt, manifestare, nemulțumire, predare, pregătire, prezentare, proclamare, propagare, readucere, re alegere, realizare, recunoaștere, refractare, reintroducere, reorganizare, revenire, ridicare, scriere, soluționare, sovietizare, studiere, supunere, tăcere, vorbire*), *-tor* (*cercetători, conducător de partid, educatori, formatori de opinie, promotori, vorbitorul, scriitori*), *-oare* (*scrisoare*), *-eală* (*socoteală*), *-ință* (*dorință, năzuință*), *-ământ* (*învățământ*), *-ătură* (*țesătură*), derivare regresivă (*lucru*). Cea mai mare parte a lexemelor enumerate au sens Abstract, dar din ansamblul deverbalelor obținute prin sufixare identificăm și o serie de lexeme cu sens concret: *conducere, hotărâre, tăcere*,

vorbitoare, scrisoare, la care se vor adăuga substantivele deverbale cu trăsătura [+ uman]: *cercetători, conducător de partid, educatori, formatori de opinie, promotori, vorbitorul, scriitori*.

Substantivele deverbale în textul publicistic. Pentru ilustrarea comportamentului substantivelor deverbale în cadrul textului publicistic, am selectat în mod aleatoriu două articole, unul din „Ziarul de Gardă” și altul de pe portalul MOLDOVA.ORG, cu un volum de 2.697 și, respectiv, 1.362 de cuvinte. Primul articol conține 51 de substantive deverbale, ceea ce reprezintă 1,71 % din totalul cuvintelor din text, iar în cel de-al doilea am identificat 59 de substantive deverbale (4,33 %).

Tipul de discurs	Texte analizate	Volumul textelor (nr. de cuvinte)	Numărul subst. deverbale	Procentul subst. deverbale
Publicistic	MOLDOVA.ORG ⁴	1.362	59	4,33 %
	Ziarul de Gardă ⁵	2.697	51	1,71 %

Articolul preluat din „Ziarul de Gardă” conține nominalizări verbale obținute doar printr-un singur procedeu de formare a cuvintelor – sufixare:

-re (aniversare, constrângere, continuare, dezbatere, dezvoltare, educare, eliberare, gândire, guvernare, informare, încercare, încredere, lansare, lucruri, mirare, predare, prezentare, promovare, putere, răbdare, studiere, tăcere, transformare, validare);

-tor (doritori, scriitor, taxator).

Textul selectat de pe platforma MOLDOVA.ORG face uz de substantive deverbale obținute prin derivare cu sufixele *-re (achiziționare, amplificare, angajare, asigurare, căutare, constatare, creare, depunere, discriminare, dezamăgire, instigare, încălcare, îndeplinire, lucruri, nerespectare, observare, pensionare, plângere, prevedere, provocare, răspundere, recrutare, schimbare, sesizare, susținere, transmite, victimizare), -tor (angajator)*, conversiunea supinului (*început, sfârșit*), compunere (*batjocură*). Toate cuvintele extrase fac parte din categoria lexicului **Abstract**, denumind procese, fiind unități lexicale din limbajul comun. Singura excepție, un cuvânt cu sens concret este *angajator*.

Substantivele deverbale în textul oficial-administrativ. Pornind de la cercetătoarea E. Pcelințeva, care specifică o predilecție a stilului oficial-administrativ pentru uzul substantivelor deverbale, fapt probat pe material faptic din limbile rusă, ucraineană, poloneză, am recurs la analiza unui text din acest stil funcțional în limba română. Drept suport de text, am ales un document reprezentativ pentru domeniul nostru de activitate – „Codul cu

⁴ *Discriminare la angajare? Cazul unei tinere cu aparat auditiv, în căutarea unui loc de muncă.* <https://www.moldova.org/discriminare-aparat-auditiv/>

⁵ „SPUNE ADEVĂRUL”, sloganul care împlinește 20 de ani. <https://www.zdg.md/stiri/spune-adevarul-sloganul-care-implineste-20-de-ani/>

privire la știință și inovare”, 2023. Dat fiind volumul destul de mare al actului, am supus analizei Titlurile I și II, cu un total de 3.332 de cuvinte. Astfel, ca urmare a examinării noastre, am reperat 481 de nominalizări verbale, ceea ce constituie 14,34 % din numărul total al cuvintelor.

Tipul de discurs	Texte analizate	Volumul textelor (nr. de cuvinte)	Numărul subst. deverbale	Procentul subst. deverbale
Oficial-administrativ	Codul cu privire la Știință și inovare, 2023, Titlul I și II	3.332	481	14,34 %

În cadrul acestui text, singurul procedeu de nominalizare verbală este sufixarea, făcându-se uz de sufixele:

-re (abordare, acordare, acumulare, adoptare, afacere, aplicare, argumentare, asigurare, atingere, axare, brevetare, căutare, cercetare, clasificare, cofinanțare, colaborare, colectare, comercializare, concepere, conducere, confirmare, considerare, consolidare, consultare, cooperare, coordonare, corespundere creștere, cunoaștere, denumire, derulare, desfășurare, dezvoltare, direcționare, diseminare, dobândire, efectuare, elaborare, evaluare, executare, fabricare, finanțare, folosire, formulare, garantare, generare, implementare, indicare, inovare, integrare, internaționalizare, îmbunătățire, înlesniri, însușire, lucrare, măsurare, menținere, modernizare, monitorizare, participare, păstrare, perfecționare, practicare, pregătire, prelucrare, promovare, propagare, propunere, punere, realizare, reciclare, recomandare, recunoaștere, reglementare, respectare, satisfacere, selectare, solicitare, soluționare, specializare, sporire, stabilire, stimulare, stocare, supraveghere, susținere, transmite, traducere, utilizare, valorificare, verificare);
-tor (cercetători, conducător de proiect, evaluator, furnizor, producător, utilizator);
-ință (știință).

Cu excepția numelor de agent care fac trimitere la substantive animate, toate celelalte substantive deverbale redau noțiuni Abstracte.

Considerăm util a remarca faptul că în textul oficial-administrativ, unele noțiuni se repetă într-un număr impunător. În cazul textului analizat de noi, cele mai frecvente deverbale, reprezintă cuvintele-cheie ale documentului: *cercetare* – 120 de repetări, *inovare* – 120, urmate de *dezvoltare* – 28, *finanțare* – 19, *evaluare* – 10.

Substantivele deverbale în discursul politic. În vederea analizării substantivelor deverbale în discursul politic, am selectat două texte, difuzate în perioada campaniilor electorale: a) *Maia Sandu – Programul și obiectivele naționale în calitate de președinte* și b) *Ion Ceban. Program de administrare a municipiului Chișinău, 2019-2023*. Cele două texte înregistrează o diferență minimală privind ponderea substantivelor deverbale în totalul de cuvinte, în primul text am inventariat 24 de deverbale, ceea ce constituie 3,24 %, iar în cel de-al doilea am identificat 94

de nominalizări verbale, care reprezintă 4 % din volumul textului. Cu toate că am presupus că în discursul politic se va pune accent pe substantive deverbale pentru a denumi noțiuni și procese Abstracte, fără a face referire la numele de agent, adică autorul acțiunii, am remarcat că, în exemplele textuale selectate de noi, asistăm la un discurs în cadrul căruia candidatul își asumă anumite responsabilități care vizează o anumită funcție.

Tipul de discurs	Texte analizate	Volumul textelor (nr. de cuvinte)	Numărul subst. deverbale	Procentul subst. deverbale
Politic	Program electoral Maia Sandu	733	24	3,24 %
	Program electoral Ion Ceban	2.349	94	4 %

Astfel, în textul (a), pronume personal *eu/noi* apare destul de frecvent „am văzut”, „am simțit”, „mă angajez”, „să creștem”, „vom opri”. În textul (b), strategia discursului este construită pe direcția dinspre general spre particular: *pentru toți* → *pentru tine*, *pentru toate familiile* → *pentru familia ta* și pe opoziția *problemă* – *soluție*, ceea ce permite un mai mare grad de Abstractizare, de unde și un număr mai generos de substantive deverbale.

În primul text analizat, am identificat doar substantive deverbale formate de la infinitivul lung, unde predomină lexicul Abstract, denumind procese din limbajul general și care sună bine pentru bazinul electoral: *apropiere*, *crearea (locurilor de muncă)*, *deschidere*, *dezvoltare*, *evaluare*, *finanțare*, *gestionare*, *instruire*, *majorare*, *recalculare*, *rezolvare*, *scoatere din izolare*, *valorizare*. Doar trei lexeme trimit la substantive cu sens concret: *afacere*, *avere*, *întreprindere*.

Cel de-al doilea text, cu excepția unui derivat regresiv (*câștig*) și a unui derivat cu sufixul *-mânt (învățământ)* conține, de asemenea, doar substantive deverbale obținute cu ajutorul sufixului de infinitiv lung *-re*. Aceste nominalizări au sens Abstract, dar sunt organizate în ierarhia textului pentru a scoate în evidență problemele (*deconectare*, *dezbinare*, *nemulțumire*, *plecare*, *sesizare*, *sistare*) în opoziție cu soluțiile sau, mai exact, planul de acțiuni al candidatului, întrunind un șir de nume de procese, toate cu sens general și pe care potențialul electorat vrea să le audă (*administrare* – cuvântul-cheie, atestat de 13 ori, *alimentare*, *angajare*, *aplicare*, *aprobare*, *aprovizionare*, *atrageră*, *conectare*, *creare*, *creștere*, *dezvoltare* – atestat de 8 ori, *epurare*, *evaluare*, *executare*, *exploatare*, *extindere*, *fluidizare*, *implementare*, *instalare*, *inventariere*, *înregistrare*, *întreținere*, *investire*, *naștere*, *negociere*, *oferire*, *organizare*, *participare*, *planificare*, *prelungire*, *procurare*, *răspundere*, *realizare*, *reducere*, *reciclare*, *salubritate*, *soluționare*, *stabilire*, *stimulare*, *susținere*, *transformare*, *verificare*). Un număr redus de substantive deverbale sunt lexeme cu sens concret: *ieșire*, *intrare (în oraș)*, *parcare*.

Substantivele deverbale în textul beletristic. Pentru ilustrarea exemplelor de nominalizări verbale în cadrul textului beletristic, am luat drept suport opera lui L. Rebreanu „Ciuleandra”. Selecția a fost aleatorie, din lista celor aflate la

îndemână. Contrar ipotezelor noastre, textul analizat s-a dovedit a fi destul de bogat în substantive verbale, cu o diversitate a procedeeleor de nominalizare verbală: sufixare, compunere, conversiune, iar ponderea lor din numărul total al cuvintelor a depășit ponderea deverbalelor în textul științific, politic, publicistic și religios.

După cum e firesc, cele mai multe exemple sunt formate cu sufixul de infinitiv lung *-re* (*afacere, amintire, așteptare, atingere, avere, compătimire, confirmare, convingere, cotropire, desperare, durere, fulgerare, hotărâre, ieșire, imputare, intrare, ispășire, iubire, îmbrățișare, împrejurare, încăpere, încheiere, încredere, întâmplare, întârziere, întrebare, licărire, lucire, mântuire, mirare, mișcare, mustrare, nenorocire, ochire, ocrotire, părere, plăcere, plimbare, prezentare, privire, putere, rătăcire, răscolire, răspundere, săltare, scoatere, sforțare, sinucidere, smucire, terfelire, ucidere, urcare, urmare, vedere, zvârcolire*).

Cu ajutorul sufixului *-eală* au fost obținute o serie de substantive deverbale, care astăzi au marca învechit: *osteneală, socoteală, tărăgăneală, toropeală*. Alte sufixe folosite în procesul de nominalizare, specifice operei sunt: *-ință* (*neștiință, recunoștință*), *-ie* (*bucurie*), *-itură* (*lovitură*), *-oare* (*închisoare*).

Sufixul *-tor* a fost reperat în exemplele cu trăsătura [+uman]: *binefăcătorul, continuatorul (neamului), făptuitor*.

Alte procedee de nominalizare, ilustrate prin exemplele textului analizat sunt compunerea (*binefacere, bunăvoință, binefăcătorul*), conversiunea (*sfârșitul*), derivarea regresivă (*lucru*).

Din ansamblul deverbalelor selectate, constatăm și o listă de cuvinte cu sens concret, în care se înscriu numele de agent (*binefăcătorul, continuatorul, făptuitorul*), nume de simțuri (*vedere*), nume de locuri (*încăpere, ieșire (ușă), închisoare*).

Tipul de discurs	Texte analizate	Volumul textelor (nr. de cuvinte)	Numărul subst. deverbale	Procentul subst. deverbale
Beletristic	Ciuleandra, I-V	2.207	120	5,43 %

Substantivele deverbale în textul religios. Textul religios oferă un teren propice pentru analiza nominalizărilor deverbale în plan structural, semantic și funcțional, fapt probat prin mai multe lucrări. A se vedea: (Brăguță, 2023a, Brăguță, 2023b). În această lucrare, în calitate de text religios am apelat la *Rugăciunile dinainte de Împărtășanie*, mai exact la primele trei din cele douăsprezece, de unde am extras 1.160 de substantive deverbale, care constituie 5 % din volumul textelor cercetate.

Tipul de discurs	Texte analizate	Volumul textelor (nr. de cuvinte)	Numărul subst. deverbale	Procentul subst. deverbale
Religios	<i>Rugăciunile dinainte de Împărtășanie</i> , I-III	1.160	58	5 %

Sub aspect structural, constatăm predominanța sufixării ca procedeu de nominalizare:

-re (*adăugire, dezmierdare, dobândire, fire, iubire, împărtășire, înălțare, îngropare, însănătoșire, întoarcere, înviere, luminare, mărturisire, mântuire,*

mijlocire, milostivire, nemurire, omorâre, pierdere, plinire, pogorâre, putere, sânghiure, sfințire, suflare, ședere (de-a dreapta Tatălui), ușurare, venire, vrere, zidire),

-tor (Făcătorul, Iubitorul (de oameni), Îndelung-răbdătorul, Judecătorul, nepăsător, slujitor),

-ință (pocăință), -ătură (învățătură), -ciune (stricăciune), -mânt (acoperământ), urmată de derivare regresivă (*cuget, grai, osândă, poruncă*) și compunere (*bunăvoire, Îndelung-răbdătorul*).

O particularitate a textului religios este migrarea numelor comune spre cele proprii, pentru denominarea divinității prin prisma trăsăturilor sale acționale (*Făcătorul, Judecătorul, Iubitorul*).

Concluzii. Sistematizând exemplele extrase din cele 10 texte analizate, putem afirma cu certitudine că nominalizarea verbală este un proces viabil în limba română, substantivele deverbale fiind proprii tuturor stilurilor funcționale. În ceea ce ține de aspectul structural, remarcăm faptul că principalul procedeu de nominalizare a bazelor verbale este derivarea sufixală. Și aici se impune observația că sufixul de infinitiv lung *-re* este cel mai productiv, pe locul al doilea plasându-se sufixul de agent *-tor*. Alte sufixe care asigură procesul de nominalizare verbală, precum: *-ătură, -ciune, -eală, -ie, -ință, -mânt, -oare*, generează un număr redus de substantive deverbale. Pe lângă derivarea progresivă, alte tipare de nominalizare verbală, productive în limba română, sunt: compunerea, conversiunea supinului și participiului, derivarea regresivă.

Din punct de vedere semantic, substantivele deverbale în cea mai mare parte comportă sens Abstract, redând nume de procese (*creare, planificare, polenizare*), în unele cazuri același substantiv este apt a reda atât numele de proces, cât și rezultatul (*cercetare, lucrare, reducere*). Totuși, tendința de concretizare este vizibilă în rândul exemplelor extrase, acestea denumind nume de locuri (*ieșire, intrare, închisoare*), nume de simțuri (*vedere*), nume de obiecte (*avere*). Substantivele deverbale formate cu ajutorul sufixului *-tor* se înscriu în clasa numelor cu trăsătura [+ animat]: cercetător, conducător, făptuitor etc. De asemenea, în această categorie se mai includ deverbalele obținute prin conversiunea participiului (*scârbiții*). În cazul textului religios, o serie de nume de agent migrează în clasa numelor proprii, devenind denumiri ale Divinității: *Creatorul, Judecătorul*.

Cât privește funcționalitatea substantivelor deverbale în diverse tipuri de discurs, remarcăm predilecția stilului oficial-administrativ pentru substantivele cu sens Abstract, în care acestea denumesc nume de procese, nume de acțiuni, nume de rezultat, permițând comprimarea sensurilor și economia verbală. De asemenea, în stilul științific și stilul publicistic se optează pentru aceste deverbale cu sens Abstract, pentru a conferi un caracter impersonal discursului. În principal, în aceste tipuri de text, la care vom adăuga și discursul politic, deverbalele au funcția principală de a reda procesualitatea într-o formă

generalizată, fără a face apel la actanții acțiunii. În ceea ce privește discursul politic și cel publicistic, lexicul utilizat este foarte bine selectat pentru a se conforma gradului de comprehensiune al publicului larg, spre deosebire de deverbalele din textul științific, care, în mare parte, transmit noțiuni terminologice specifice unui anumit domeniu. Textele beletristic și religioase ne-au furnizat exemple formate printr-o varietate mai mare de procedee de nominalizare verbală, generând unități lexicale cu mai multe valori semantice, tolerând lexeme cu sens regional sau învechit (toropeală, tărăgăneală, sânghiure). Totodată, în aceste tipuri de text, deverbalele conturează elemente de timp și spațiu (ieșire, începutul, sfârșitul).

Concluzionând asupra frecvenței de utilizare a substantivelor deverbale în diferite tipuri textuale, menționăm că în fruntea clasamentului cu cea mai mare pondere, în limba română, se află stilul oficial-administrativ (14,34%), urmat de stilul beletristic (5,43 %), textul religios (5%), stilul științific (între 2,94% și 5,88 %), discursul politic (3,24%-4%), stilul publicistic (1,71% - 4,33 %).

Referințe bibliografice:

1. BRĂGUȚĂ, Ecaterina. Conversiunea – procedeu de nominalizare a bazelor verbale în textul-acatist. Dificultăți de interpretare. În: *Studia Universitatis Moldaviae*, Seria Științe Umanistice, 2023a, nr. 10 (180), p. 92-97. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/92-97_47.pdf

2. BRĂGUȚĂ, Ecaterina. *Substantivele deverbale în acatistele românești: valori semantice și funcționale*. Chișinău: Taicom, 2023b, 301 p. ISBN 978-9975-58-296-4.

3. HANGANU, Aurelia. Actanții predicativi în funcție de complement direct. Privire de ansamblu. În: *Studia Universitatis Moldaviae*, Seria Științe Umanistice, nr. 10 (40), 2010, ISSN 1811-2668 p. 127-133. [online]. [citată 19.08.2024]. <https://humanities.studiamsu.md/wp-content/uploads/2022/01/20.-p.127-133.pdf>

4. JALILIFAR, Alireza, SALEH, Elham, DON, Alexanne. *Exploring nominalization in the introduction and method sections of applied linguistics research articles: a qualitative approach* [online]. [citată: 06.05.2019]. Disponibil: [https://content.sciendo.com/configurable/contentpage/journals\\$002frjes\\$002f14\\$002f1\\$002farticle-p64.xml](https://content.sciendo.com/configurable/contentpage/journals$002frjes$002f14$002f1$002farticle-p64.xml).

5. SARNACKAITĖ, Vaida. *Nominalization as a cohesive device in political discourse* [online]. Bachelor thesis. University of Lithuania. Šiauliai, 2011 [citată: 12.12.2021]. Disponibil: www.talpykla.elaba.lt/elaba-fedora/objects/elaba:1778579/datastreams/MAIN/content.

6. WENYAN, Gao. Nominalization in medical papers: *A comparative study*. In: *Studies in Literature and Language* [online]. Nr. 4 (1), p.86-93, 2012 [citată: 14.11.2019]. Disponibil: www.flr-journal.org/index.php/sll/article/view/j.sll.1923156320120401.1750/3393.

7. МАМОНТОВ, А.С., МАМОНТОВА, Е.Ю. Лингвостатистический анализ использования девербатов в различных типах текстов в русском и английском языках [online]. В: *Вестник РУДН, серия Лингвистика*, 2002 (2), с.107-110 [citată 13.10.2020]. Disponibil: <https://docplayer.com/31666753-Vestnik-rossiyskogo-universiteta-druzhby-narodov.html>.

8. ПЧЕЛИНЦЕВА, Е.Э. *Аспектуальные признаки в отглагольных именах действия в русском, украинском и польском языках*. Дисертация [online]. Ст-Петербург, 2016 [citată: 14.04.2019]. Disponibil: <https://iling.spb.ru/dissovet/theses/pchelinceva/thesis.pdf>.

9. ШАЛИМОВА Ю.М. *Функционирование отглагольных существительных на -ние в научном стиле современного русского литературного языка (На материале заголовков научных работ по теме «Словообразование»)* [online]. Дис. канд. филол. Наук. Волгоград, 2004, 203 с. [цитат: 13.04.2019]. Disponibil: www.dslib.net/russkij-jazyk/funkcionirovanie-otglagolnyh-suwestvitelnyh-na-nie-v-nauchnom-stile-sovremennogo.html.

Surse:

10. *Codul cu privire la știință și inovare*, 2023. https://www.legis.md/cautare/getResults?doc_id=142484&lang=ro#
11. *Discriminare la angajare? Cazul unei tinere cu aparat auditiv, în căutarea unui loc de muncă*. <https://www.moldova.org/discriminare-aparat-auditiv/>
12. GHERASIM, Alexandra. *Superlativul excepției – procedeu gramatical și afectiv în textele acatistelor*. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/25-29_4.pdf
13. HANGANU, Aurelia. *Aspecte ale funcționării limbii române în Universitatea de Stat din Moldova în anii 1988–1989*. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/498-505_2.pdf
14. SANDU, Maia – *Programul și obiectivele naționale în calitate de Președinte*. <https://maiasandu2020.md/program/>
15. *Program de administrare a municipiului Chișinău 2029–2023. Ion Ceban*. <https://alegeri.md/images/c/c4/Program-electoral-ion-ceban-chisinau-2019-ro.pdf>
16. REBREANU, Liviu. *Ciuleandra*. Chișinău-București: Litera, 2002.
17. *Rugăciunile dinainte de Împărtășanie*. <https://doxologia.ro/rugaciuni-inainte-de-impartasirea-cu-dumnezeiestile-taine>
18. SPUNE ADEVĂRUL, sloganul care împlinește 20 de ani. <https://www.zdg.md/stiri/spune-adevarul-sloganul-care-implineste-20-de-ani/>
19. VOLOȘCIUC, Leonid. BĂTCO, Mihail. *Realizări biotehnologice în combaterea insectelor dăunătoare*. https://natural.studiamsu.md/wp-content/uploads/2024/06/03_Volosciuc_Batco.pdf

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

SECȚIUNEA VII

LINGVISTICĂ PRAGMATICĂ ȘI LINGVISTICĂ COMPUTAȚIONALĂ

CZU:811.135.1'42:070

<https://doi.org/10.52505/filomod.2024.18.33>

LIMBA ROMÂNĂ STANDARD ÎN DISCURSUL JURNALISTIC BASARABEAN: PROBLEME ALE EXPRIMĂRII CORECTE

Viorica MOLEA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5048-0856>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. *Deși de la independență încoace s-a tot vorbit de curățarea limbii, de cultivarea ei, totuși mai există probleme de exprimare în discursul public și, în special, în cel jurnalistic, segment al utilizării limbii literare cu cel mai mare impact asupra vorbitorilor limbii române din spațiul nostru lingvistic. Așadar, vom aborda câteva aspecte referitoare la erorile, inadvertențele întâlnite în discursul jurnalistic actual, cu accent pe limba standard, întrucât anume ea este și trebuie să fie utilizată în discursul jurnalistic, în particular, în cel de informare.*

Cuvinte-cheie: *limbaj standard, neutru, erori, calc lingvistic, lexic, gramatică, stilistică.*

The Standard Romanian Language in Bessarabian Journalistic Discourse: Issues of Correct Expression

Abstract. *Although there has been ongoing discussion about purifying and cultivating the language since independence, problems with expression still persist in public discourse, particularly in journalism. This segment of literary language usage has a significant impact on Romanian speakers within our linguistic space. Therefore, we will address several issues related to errors and inconsistencies found in current journalistic discourse, with a focus on the standard language, as it is and should be the norm in journalistic, especially informational, discourse.*

Keywords: *standard language, errors, linguistic interference, lexicon, grammar, stylistics.*

Înainte de a discuta despre limba standard, un concept relativ recent în terminologia lingvistică, vorbim despre rigorile impuse de limba literară care presupune „o sintetizare a posibilităților de exprimare a limbii întregului popor, destinată în special exprimării în scris, mijloc de comunicare a celor mai de seamă manifestări

culturale, caracterizată prin existența unui sistem de norme care îi conferă o anumită stabilitate și unitate.” (Rosetti, Cazacu, Onu, 1971) Eugen Munteanu propune o definiție laconică și explicită: „Limba literară este acea varietate a unei limbi istorice considerată, prin caracterul său normat și exemplar, fundament, reper și instrument al culturii scrise” (Munteanu, 2017), iar I. Gheție afirmă că „limba literară ar putea fi definită drept aspectul sau varianta cea mai îngrijită a limbii întregului popor, care servește ca instrument de exprimare a celor mai diverse manifestări ale culturii și se caracterizează prin respectarea unei norme impuse cu necesitate membrilor comunității căreia se adresează.” (Gheție, 1978, p. 13).

Pe lângă noțiunea de limbă literară, astăzi se utilizează conceptul de limbă standard, împrumutat din lingvistica anglo-saxonă, care, de fapt, constituie o variantă a limbii literare. Limbajul standard (numit de I. Coteanu și „limbaj mediu”) este „limba literară curentă, lipsită de elementele care impun variația stilistică cerută de organizarea comunicării în funcție de specificul mesajului.” (Dudău, 2013). Până în prezent, susțin autorii volumului *Limba română vorbită în Moldova istorică*, în discuțiile lingvistice „termenul „limba română literară” este folosit în mod frecvent, cu toate că (...) în contextul periodizării limbii române standard, termenul este problematic și ambivalent. Aceasta ar fi o explicație a faptului că astăzi termenul de limbă literară este înlocuit în mod frecvent cu noțiunea din lingvistica anglo-saxonă «limbă standard»...” (Bochmann, Dumbravă, 2002).

Limba literară și limba standard pot fi, în consecință, considerate ca două faze succesive în diferențierea varietăților, ca și în răspândirea competențelor lingvistice normative ale vorbitorilor.

Subliniem că limbajul standard este limbajul general, comun, uzual, cu fapte și reguli lingvistice folosite în împrejurări obișnuite de toți vorbitorii instruiți. Există mai multe discuții, definiții ale cercetătorilor referitoare la conceptul respectiv, astăzi văzut ca unul ce cuprinde mai multe aspecte ale limbii normate, îngrijite, utilizat în discursul public. Irina Condrea precizează că „acesta este un model de exprimare care cuprinde, în linii generale, formele uzuale cu cea mai mare frecvență la nivelul limbii naționale. Limbajul standard, susține cercetătoarea, nu adoptă trăsăturile niciunui stil funcțional, el este neafectiv, suprastilistic și supradialectal (fără arhaisme, regionalisme, cuvinte populare sau neologisme puțin cunoscute de masa vorbitorilor).” (Condrea, 2008, p. 181-182). O definiție cuprinzătoare și explicită a limbajului standard întâlnim în *Dicționarul de termeni lingvistici* (Constantinescu-Dobridor, 1998), în care acesta este calificat drept „formă particulară a limbii literare, care se opune variantelor teritoriale ale limbii și stilurilor funcționale ale limbii literare. El presupune o formă de manifestare lingvistică îngrijită, modele de exprimare bazate pe un anumit grad de cultură și de supraveghere a propriei exprimări.”

Menționăm că toate definițiile referitoare la limba standard presupun faptul că aceasta se regăsește preponderent în stilurile funcționale nonartistice, adică în stilurile științific, administrativ-juridic și, parțial, în cel publicistic, sau, conform clasificării propuse de Stelian Dumistrăcel, în stilul comunicării publice și private, întrucât o trăsătură comună a stilurilor nonartistice este limbajul neutru, standard, precum și prezența masivă a neologismelor și a terminologiei

și faptul că în ele se evită cu bună știință mijloacele de expresivitate – tropii, figurile de stil, elementele oralității etc.

De asemenea, relevăm că limba standard, fiind un aspect al limbii literare, este utilizată atât în varianta scrisă, cât și în cea orală, așa-numita *oralitate standard*, utilizată în comunicarea oficială: în toate instituțiile statului (școală, guvern, parlament, președinție, primării etc.), în mass-media autohtonă, în general, în comunicarea de tip formal dintre vorbitorii unei limbi.

Așadar, limba/limbajul standard este o variantă stilistică a limbii literare, utilizată în condiții obișnuite de comunicare, fără mărci afective, fără expresivitate accentuată; dispăre impresia de spontaneitate sau implicare afectivă; cuvintele sunt folosite cu sensul lor propriu, limbajul fiind utilizat în situații oficiale/formale de comunicare.

Este important să precizăm că discursul jurnalistic, în calitate de discurs public, utilizează, în mod preponderent, limba standard, în mod special, în varianta sa de informare, iar devierile reprezintă doar unele accente stilistice în anumite titluri, precum și în varianta de interpretare, de opinie a stilului publicistic.

În segmentul istoric, numit perioadă sovietică, în spațiul lingvistic basarabean a fost utilizată, preponderant, limba standard rusă, care a înlocuit aproape în totalitate limba română standard și din această cauză astăzi există numeroase erori de exprimare, reflexe ale modului de comunicare din toate instituțiile statului de atunci. Mai mult decât atât, pe lângă greșelile tipice survenite din influența masivă a limbii ruse, există vorbitori care folosesc și astăzi elemente rusești în locul celor din limba română, care mențin limba literară în „zona crepusculară” a influenței rusești o perioadă atât de îndelungată.

În condițiile în care mass-media, discursul jurnalistic autohton reflectă cu fidelitate media de exprimare a vorbitorilor de aici, se pliază și pe perpetuarea multiplelor încălcări ale normei literare, în cea mai mare parte, moștenite din perioada sus-amintită, dar și pe apariția altora, bazate pe noile împrumuturi din engleză sau din alte limbi în virtutea globalizării tuturor proceselor civilizatoare, inclusiv ale celor lingvistice.

Unele dintre erorile cel mai persistente sunt, în continuare, calcurile lingvistice nerecomandate din limba rusă, atât semantice, cât și de structură. Deși au fost eradicate, în cea mai mare parte, datorită numeroaselor intervenții de cultivare a limbii ale lingviștilor, filologilor, totuși unele se mențin cu îndărătnicie în virtutea utilizării acestora de către o bună parte a vorbitorilor din generația nomenclaturiştilor din perioada amintită sau de către cei care n-au avut tangențe cu activități socioculturale în acest răstimp, dar și de către unii tineri chiar angajați în activități de promovare a limbii literare. Prin urmare, am putea vorbi fie despre nepăsare din partea acestor utilizatori ai limbii literare, fie despre ignoranță, care mențin vechile inerții de exprimare.

Astfel, o structură cu cea mai mare frecvență în vorbirea obișnuită, precum și în scrierea cu pretenții de îngrijire este „a se primi”, formă neatestată în dicționar. Bunăoară, în enunțul „Puteți să observați **ce crustă s-a primit?** Și asta fără gram de grăsime.” (TVC 21, *Fantezia gustului*, 20.06.24). Corect: **Puteți observa ce crustă am obținut?** Și asta fără gram de grăsime, întrevădem forma pronominală din

limba rusă «получилась», structură tradusă fidel în limba română. În *DEX*, din cele 42 de definiții găsite în dicționar, n-am atestat niciuna care ar presupune valoarea reflexivă a verbului *a primi*, acesta fiind doar tranzitiv. Verbul *a primi* are mai multe restricții și în condițiile în care este nereflexiv și nu poate fi utilizat în orice context, fără discernământ. De exemplu, *a primi o lege* (corect: *a adopta o lege*) sau *a primi educație* (corect: *o obține educație, a i se oferi educație*) sunt expresii nespecifice pentru limba română literară, fiind calchiate după model rusesc (*принять закон, получить образование*). Un exemplu concludent în acest sens îl găsim în enunțul: Iată, deja **am primit aceste dungi frumoase** și a devenit un pic crocantă. (TVC 21, *Fantezia gustului*, 20.06.24). Corect: *Iată, deja am obținut aceste dungi frumoase și pâinea a devenit un pic crocantă*.

Un calc destul de răspândit, pe care mulți nu-l sesizează ca atare, este pronumele „careva”, utilizat cu valoare adjectivală, or, acesta se întrebuintează numai cu valoare pronominală, adică doar ca pronume. În textul „Care este **tema care lucați acum** și dacă acum scrieți **careva poezii?**” (Drochia TV, *Ora locală*, 19.06.24), pronumele obține calitatea de adjectiv, fapt neadmis de normele limbii române, fiind reprodus astfel din limba rusă (*некоторые*). Varianta corectă este: *Care este tema la care lucați acum și dacă mai continuați să scrieți poezii?* În plus, enunțul este viciat de omiterea greșită a prepoziției „la”, care modifică raportul sintactic. O mostră similară avem și în enunțul următor: „Ce ne spun specialiștii la subiectul vorbirii, dacă **observați careva probleme sau deficiențe...**” (CTC Mega TV, 08.06.23). Corect: *Ce ne spun specialiștii despre vorbire, dacă observați anumite probleme sau deficiențe...*

Cuvântul „moment” este utilizat în limba română exclusiv cu valoare temporală, iar dacă apare cu alte sensuri, precum aspect, latură, particularitate, trăsătură, lucruri etc., atunci este vorba de un calc semantic nerecomandabil, iarăși, provenit din limba rusă. Această eroare mai are denumirea de *prieten fals* și este destul de subtilă, astfel încât, adesea, nu este depistată nici chiar de unii filologi. În textul ce urmează, „... și, **oricât de mult nu am încerca** să acoperim **anumite momente**, la o etapă dată, totuși...”, vorba aia din popor, «adevărul iese la suprafață ca grăsimea...» (Canal 5 TV, 07.06.23). Corect: *... și, oricât de mult am încerca să acoperim anumite lucruri, odată și odată, totuși..., vorba aia din popor, «adevărul iese la suprafață ca grăsimea»...*, observăm utilizarea cuvântului „moment” cu înțeles de „lucruri”, dificil a fi depistat în virtutea unei deprinderi de exprimare familiară în spațiul nostru lingvistic. În alt enunț, termenul „moment” comportă sensul de „aspect”, fapt evident din contextul în care este utilizat: „Este încă **un moment important care trebuie de relevat aici** și anume creșterea numărului de studenți străini.” (Elita TV, *Știri*, 19.06.24). Corect: *Este încă un aspect important care trebuie relevat aici și anume creșterea numărului de studenți străini*.

O structură relativ fixă, și anume „a face cunoștință cu ceva” (lucru), este perpetuată în timpul nostru din perioada în care limbajul standard clișeizat ținea doar de limba rusă și era folosit în toate instituțiile statului. Astfel, mai întâlnim această expresie în discursul jurnalistic, o reminiscență greu de omis în pofida multiplelor argumente în încercarea de a o scoate din uz. De pildă, în enunțul ce urmează, „Nici avocatul lui Ciochină nu a oferit un comentariu; a declarat că are

nevoie de timp suplimentar **pentru a face cunoștință cu dosarul penal.**” (TVR Moldova, *Telejurnal*, 19.06.24). Corect: *Nici avocatul lui Ciochină nu a oferit un comentariu; a declarat că are nevoie de timp suplimentar pentru a lua cunoștință de dosarul penal*, construcția calchiată, caracterizată ca greșeală de recțiune, confundarea regimului cazual din limba rusă cu cel din limba română, atestă o exprimare confuză pentru un vorbitor neinițiat în subtilitățile unui calc de structură.

Tot un calc de structură reprezintă și secvența din textul: „La această listă se adaugă și **trei jucocani prezența căroră** va fi confirmată oficial la începutul lunii iulie.” (TVR Moldova, *Telejurnal*, 19.06.24). Corect: *La această listă se adaugă și trei jucocani a căror prezență va fi confirmată oficial la începutul lunii iulie*. Acordul încrucișat este un aspect specific limbii române, iar construcția evidențiată ține de sintaxa limbii ruse, care, din motive bine cunoscute, a fost tradusă literal și preluată de majoritatea vorbitorilor fără a pătrunde în esența particularităților de structură a limbii române.

Pe lângă numeroase calcuri lingvistice din limba rusă, în limba standard sunt comise greșeli de divers ordin, unele dintre care au devenit tipice, adică sunt perpetuate fără a fi sancționate. Acestea pot fi erori ce țin de lexicul limbii române (utilizarea improprie sau eronată a cuvintelor, confuzia paronimică etc.), de gramatică (morfosintactice, morfologice și sintactice), precum și de stilistică (o întreagă gamă de inadvertențe, ca echivocuri, tautologii, pleonasme, cacofonii, anacoluturi, amestec de registre stilistice etc.).

Discursul jurnalistic actual, și dintotdeauna, presupune, întâi de toate, selectarea unor elemente lexicale din registrul neutru din punct de vedere stilistic, adică elemente standard, care informează cu multă precizie și demnitate, fără a conferi conținut afectiv sau atitudine textelor. Totuși, de multe ori, din ignoranță sau din lipsa dorinței de a căuta sensul unui cuvânt, se produc erori în utilizarea unor cuvinte cu alte înțelesuri, adică improprii contextului respectiv. Astfel, într-un pasaj de text, atestăm utilizarea termenului „integru” cu sens de „complet”, „întreg” sau „integral”, o greșeală întâlnită frecvent în discursul jurnalistic sau în alt tip de discurs care utilizează limba standard: „În context, Oleg Cara a precizat că se face tot posibilul pentru a recenza toți locuitorii din țară, acesta fiind obiectivul de a obține **un tablou integru** privind populația și locuitorii Republicii Moldova.” (Elita TV, *Știri*, 19.06.24) Corect: *În context, Oleg Cara a precizat că se face tot posibilul pentru a recenza toți locuitorii din țară, acesta fiind obiectivul de a obține un tablou complet/integral privind populația și locuitorii Republicii Moldova*. Sesizăm aici mai curând o confuzie paronimică între termenii *integru* și *integral*, care au asemănări formale și diferențieri semantice, „integru” având înțeles de bază de „cinstit, corect, cumpătat, incoruptibil, onest, virtuos”, iar „integral” – sensul de „complet, intact, neîmpărțit, întreg”, conform *DEX*.

Un alt cuvânt utilizat impropriu este „preventiv”, care apare într-un context ce presupune ceva „care precedă o acțiune, un fapt; care servește ca introducere”: „**O cauză preventivă a incendiului** ar fi nerespectarea regulilor antiincendiere în timpul utilizării focului deschis.” (TV9, *Știri*, 19.06.24). Corect: *O cauză preliminară a incendiului ar fi nerespectarea regulilor antiincendiere în timpul utilizării focului deschis*. Or, termenul „preventiv” înseamnă o acțiune „care are

ca scop preîntâmpinarea unui rău, împiedicarea apariției sau a răspândirii unei boli, a săvârșirii unei infracțiuni etc.”, fapt neconfirmat de contextul respectiv. Din experiența redactării de texte, aceste elemente lexicale sunt, într-adevăr, foarte des confundate, lucru care trebuie să ne determine a consulta de fiecare dată dicționarul.

Dacă vorbim de greșeli tipice, atunci trebuie să amintim aici verbul „a finisa”, utilizat mai de fiecare dată cu sensul de „a termina”, „a încheia”, „a finaliza”, ultimul sinonim fiind, probabil, cheia confuziei acestui termen. În textele următoare este foarte evidentă această confuzie: „Ce fel de salată de primăvară fără foarte multă verdeață, când **se finisează iarna** și suntem toți înfometați de ceva verde, proaspăt și gustos.” (TVC 21, *Fantezia gustului*, 20.06.24). Corect: *Ce fel de salată de primăvară fără foarte multă verdeață, când se termină iarna și suntem toți înfometați de ceva verde, proaspăt și gustos.* și: „Recensământul populației și locuințelor 2024 a început pe 8 aprilie și **va finisa** (text scris) pe 7 iulie.” (Elita TV, *Știri*, 19.06.24). Corect: *Recensământul populației și locuințelor 2024 a început pe 8 aprilie și se va finaliza/se va termina pe 7 iulie.* Menționăm că sensul cuvântului „a finisa” diferă de cel al lui „a finaliza”, însemnând, de fapt, „a executa ultimele operații asupra unui produs sau a unei lucrări, pentru a le da forma sau aspectul definitiv.”

Dintre erorile gramaticale, de altfel, foarte multe în discursul jurnalistic, am putea enumera încălcări ale diverselor aspecte morfologice, precum formarea gradelor de comparație la unele adjective care nu au această calitate, omiterea unor prepoziții care pot modifica raporturile sintactice, omiterea sau utilizarea superfluă a articolului (posesiv sau substantival) care, de asemenea, pot produce echivocuri sau discontinuitate în cadrul frazei; ale celor sintactice, morfosintactice, ca încălcări ale acordului (al predicatului cu subiectul, al atributului, al articolului posesiv/genitival), diverse anacoluri (discontinuitate în cadrul frazei) etc. Să urmărim câteva dintre acestea, cu accentul asupra celor mai des întâlnite.

Mulți vorbitori ai limbii române, și nu doar, în situații de stare afectivă, tensiune sau de probare a unui conținut, în opinia lor, edificator, tind să acorde grade de comparație și unor adjective care nu admit această valoare. Există categorii de adjective care nu formează grade de comparație și acestea sunt: relaționale (*englez, public, sportiv, cultural, politic, gramatical* etc.), pronominale (*aceasta, aceștia, oricare, celălalt* etc.), adverbiale (*asemenea, gata, cogeamite* etc.), unele adjective calificative care exprimă însușiri absolute, invariabile (*definitiv, pozitiv, clasic, negativ, orb, pătrat, mort, solid, rotund, viu* etc.), adjective care exprimă un anumit grad de comparație prin însăși semnificația lor, unele provenite din latină (*maxim, minim, gigantic, arhicunoscut, enorm, inferior, minuscul, optim, uriaș, ultramodern* etc.) Totuși, de multe ori, vorbitorii nu sesizează aceste valori și le conferă diverse grade de comparație, precum în textele următoare: „**Ce salată poate fi mai clasică** și mai familiară decât salata cu ridiche roșie, și cu castraveți și cu puțin ou? (TVC 21, *Fantezia gustului*, 20.06.24).” Corect: *Ce salată poate fi mai familiară, de tip clasic, decât salata cu ridiche roșie, castraveți și puțin ou?*; „Cum te împaci cu **ideea de a fi puțin mai publică?**” (Star TV, *Neredactat cu Rodica Ciorănică*, 23.06.24). Corect: *Cum te împaci cu ideea de a fi o persoană publică?* sau „După ceea ce am văzut astăzi, **Mihail este o persoană foarte pozitivă**, chiar îmi place

de dânsul...” (TV 6, *Hai să ne căsătorim*, 11.09.22) – corect: *Din ceea ce am văzut astăzi, Mihail este o persoană pozitivă, chiar îmi place de el...* Utilizarea unor adjective din categoriile enumerate *supra* nu doar încalcă niște norme ale limbii literare, dar și diminuează pregnanța ei.

O problemă de morfosintaxă constituie acordul articolului posesiv/genitival, precum și omiterea acestuia. În propoziția „Există atât de multe **avantaje a sulfului**, încât nu vom putea vorbi despre ele acum.” (Global 24 TV, *Fii sănătos*, 19.06.24). Corect: *Există atât de multe **avantaje ale sulfului**, încât nu vom putea vorbi despre ele acum*, observăm acordul greșit în număr al articolului posesiv/genitival, care nu poate fi justificat în vreun fel, cu atât mai mult cu cât acesta este utilizat chiar alături de termenul determinat, spre deosebire de alte situații, în care este mai greu a-l identifica, precum în următorul enunț: „**De dragul curățeniei** din casa ta, **dar și a siguranței** iată produsele...” (One TV, *Dimineața*, 19.06.24). Corect: ***De dragul curățeniei din casa ta, dar și al siguranței** iată produsele...*

Cazurile de omitere a articolului posesiv/genitival în structuri cu două sau mai multe genitive coordonate între ele sunt multe, acestea devenind oarecum obișnuite pentru vorbitorul de limbă română, deși este o eroare gramaticală gravă, întrucât articolul omis, de regulă, trebuie să țină locul unui termen determinat; în caz contrar, poate genera unele modificări ale raporturilor sintactice. „Svetlana, tu ești destul de rezervată **în privința familiei tale, intimitatea ta...**” (Familia TV, 09.06.2023). Corect: *Svetlana, tu ești destul de rezervată **în privința familiei, a intimității tale...*** În acest enunț, articolul *a* trebuie să țină locul termenului determinat, și anume al locuțiunii prepoziționale „în privința”, or omiterea lui produce un conținut echivoc, secvența „intimitatea ta” căpătând alte funcții sintactice decât ale celei omogene. În textul ce urmează apar și alte erori ca o consecință a omiterii articolului posesiv: „Din farmaciile locale au dispărut sute de denumiri, inclusiv medicamente importante **pentru tratamentul bolilor cardiovasculare, diabetului, dar și cel oncologic.**” (Cinema 1 TV, 05.06.23). Corect: *Din farmaciile locale au dispărut sute de denumiri, inclusiv medicamente importante **pentru tratamentul bolilor cardiovasculare, al celor oncologice, precum și al diabetului.*** Observăm că lipsa articolului posesiv/genitival „al”, cu rol substantival, precum și utilizarea conjuncției compuse adversative „dar și” creează discontinuitate în cadrul părților omogene, întrucât este vorba de elemente relaționate în structură coordonată copulativă, și nu adversativă.

Uneori articolul posesiv/genitival „a” este confundat cu prepoziția omonimă „a”, în construcție cu un numeral cardinal propriu-zis sau cu un adjectiv cu valoare cantitativă. „Faptul că unele cuvinte – în special numerale și adjective cu sens cantitativ – dispun, pe lângă genitiv, de posibilitatea folosirii unei construcții echivalente, realizate cu prepoziția *a*, are adesea ca rezultat contaminarea celor două formule, în construcții cu articolul posesiv superfluu între un substantiv articulat enclitic sau o prepoziție cu formă articulată și genitivul următor.” (Molea, 2021, p. 15) De exemplu, în fraza: „La inaugurarea lui Recep Tayyip Erdoğan **au participat reprezentanți ai șaptezeci și opt de țări...**” (REH TV, 05.06.23). Corect: *La inaugurarea lui Recep Tayyip Erdoğan **au participat reprezentanți a șaptezeci și opt de țări...***, este vorba de utilizarea

prepoziției *a* ca semn causal al numeralului, dar nu ca articol însoțitor al unui substantiv în genitiv.

În discursul jurnalistic actual întâlnim și destule erori în utilizarea prepoziției, cele mai frecvente fiind omiterea acestora după un numeral cardinal de la douăzeci înainte și compusele lor în construcție cu un substantiv, precum și utilizarea superfluă a prepoziției la numerele mai mici de douăzeci și compusele lor: „La proba aruncat Ilnițcaia s-a clasat pe locul șase, **cu rezultatul de 82 kilograme**, însă la total aceasta **a acumulat 154 kilograme...**” (TV 9, *Știri*, 19.06.24). Corect: *La proba aruncat Ilnițcaia s-a clasat pe locul șase, cu rezultatul de 82 de kilograme, însă în total aceasta a acumulat 154 de kilograme...*; „... studiul a fost realizat în perioada 2 februarie – 21 martie, 2024, **pe un eșantion de 4.209 de studenți** de la șapte universități din țară...” (Elita TV, *Știri*, 19.06.24). Corect: *... studiul a fost realizat în perioada 2 februarie – 21 martie, 2024, pe un eșantion de 4.209 studenți de la șapte universități din țară...* Există situații în care prepoziția *de* este omisă justificat în astfel de construcții (doar în scris!), bunăoară, atunci când substantivul însoțitor este abreviat (*kg, p., km* etc.), or noi vorbim de exprimarea orală a jurnaliștilor TV.

Deseori este omisă nejustificat prepoziția „*pe*”, ceea ce poate produce un conținut confuz sau poate genera modificări ale raporturilor sintactice: „Sunt **tentați de salariile care le primesc colegii** lor din România și se angajează acolo.” (Elita TV, *Știri*, 19.06.24). Corect: *Sunt tentați de salariile pe care le primesc colegii lor din România și se angajează acolo*. Prepoziția *pe* omisă din această frază acordă pronomului relativ „*care*” funcție sintactică de subiect în locul celei de complement direct, denaturând intenția de comunicare. Într-un alt enunț este omisă prepoziția „*pentru*”, care, la fel, modifică raporturile și funcțiile sintactice: „**Banii pot fi utilizați pentru construcția și modernizarea exploatațiilor zootehnice, dotarea acestora cu tehnologii de ultimă generație, precum și achiziționarea animalelor de prăsilă.**” (Agro TV, *Știri*, 20.06.24). Corect: *Banii pot fi utilizați pentru construcția și modernizarea exploatațiilor zootehnice, pentru dotarea acestora cu tehnologii de ultimă generație, precum și pentru achiziționarea animalelor de prăsilă.*

Alteori întâlnim greșeli ce țin de utilizarea greșită a conjuncțiilor: fie este utilizată o conjuncție improprie, fie este omisă sau înlocuită o conjuncție din cadrul conjuncțiilor perechi, fie din cadrul conjuncțiilor corelative. Câteva mostre în acest sens: „**Fie** că faci exerciții fizice acasă **sau** la sala de forță, organismul tău are nevoie să fie alimentat...” (TVC 21, *Sănătate cu stil*, 20.06.24). Corect: *Fie faci exerciții fizice acasă, fie la sala de forță, organismul tău are nevoie să fie alimentat...*; „Și acest lucru duce la stresul oxidativ, **care cauzează îmbătrânirea prematură pe plan intern, cât și extern.**” (Global 24 TV, *Fii sănătos*, 19.06.24). Corect: *Și acest lucru duce la stresul oxidativ, care provoacă îmbătrânirea prematură atât în interior, cât și în exterior.*; „**Deși** pare un obicei banal, **spălătul** pe mâini, dezinfectarea și **spălarea legumelor și fructelor** sunt adesea neglijate.” (One TV, *Info One*, 19.06.24). Corect: *Deși pare un obicei banal, totuși spălătul pe mâini, dezinfectarea și spălarea legumelor și a fructelor sunt adesea neglijate.*

Acordul este potrivirea de formă privind categoriile gramaticale comune (persoană, număr, gen, caz) între cuvintele legate prin anumite raporturi sintactice. Acordul se face, de regulă, între următoarele părți de propoziție: în primul rând,

între subiect și predicat, între unele atribute și termenul determinat de ele, precum și între alte părți de propoziție a căror funcție prezintă asemănări cu predicatul sau cu atributul. În ce privește acordul predicatului cu subiectul, despre care lingvистa Mioara Avram susține că „este unanim considerată o regulă elementară a exprimării corecte” (Avram, 1986), enumerăm câțiva dintre factorii care influențează negativ realizarea corectă a acestui tip de acord, și anume: „interpretarea greșită a subiectului, fie prin confuzie cu grupul în care apare, fie prin confundarea altor părți de propoziție cu termeni ai unui subiect multiplu; contradicția dintre forma și înțelesul cuvântului sau cuvintelor prin care este exprimat subiectul; atracția exercitată de un cuvânt mai apropiat de predicat decât subiectul ori, pur și simplu, plasat înaintea predicatului cu un subiect postpus sau atracția exercitată de un singur termen al subiectului multiplu distanțat ori postpus” ș.a. (Molea, 2021, p.43) Deși sunt cunoscute trei tipuri de acord (gramatical, semantic și prin atracție), totuși unicul acord corect este cel gramatical sau formal, cu excepția unor cazuri în care celelalte tipuri de acord devin normă. Atestăm astfel, de multe ori, încălcarea potrivirii formale dintre subiect și predicat fie din necunoașterea factorilor enumerați *supra*, fie din ignoranță. Să urmărim câteva enunțuri în care este încălcat acordul dintre subiect și predicat și să dezvăluim cauza acestor erori: „**Fiecare dintre invitații acestui shutting și-au spus** cel puțin o dată poveștile de viață și de succes pe paginile publicației.” (One TV, *Dimineața*, 19.06.24). Corect: *Fiecare dintre invitații acestui shutting și-a spus cel puțin o dată poveștile de viață și de succes pe paginile publicației.* În acest caz, regula spune că atunci când subiectul este exprimat prin pronumele nehotărât *fiecare* sau prin pronumele negative *nimeni, niciunul* cu sau fără un atribut la plural, acordul corect este cel formal, cu predicatul la singular; or, aici acordul este la plural. „**Transalpina poate fi considerat un obiectiv** turistic în sine...” (TVR Moldova, *Telematinal*, 19.06.24). Corect: *Transalpina poate fi considerată un obiectiv turistic în sine...* Aici invocăm o altă regulă, care spune că toponimele în funcția de subiect se acordă formal cu predicatul; în acest caz, acordul se face în gen. În enunțul „Pe data de 2 iunie și **bașcanul în exercițiu al UTA Găgăuzia, Irina Vlah, a anunțat că a fost invitată** la ceremonia de inaugurare a lui Recep Tayyip Erdoğan.” (REH TV, 05.06.23). Corect: *Pe data de 2 iunie și bașcanul în exercițiu al UTA Găgăuzia, Irina Vlah, a anunțat că a fost invitat la ceremonia de inaugurare a lui Recep Tayyip Erdoğan.* este aplicată regula următoare: când subiectul este un substantiv comun, care are un anumit gen gramatical, dar înțelesul altui gen, acordul corect este cel formal, adică acordul se realizează cu substantivul comun (*bașcanul*), și nu cu numele de gen feminin (*Irina Vlah*).

Frecvente sunt și greșelile ce țin de acordul atributului, în special, al celor neizolate, indiferent la ce distanță s-ar afla de termenul determinat: „Pe atunci nu știu dacă am avut **dialoguri** cu părinții noștri **legat de valori...**” (Star TV, *Neredactat cu Rodica Ciorănică*, 23.06.24). Corect: *Pe atunci nu știu dacă am avut dialoguri cu părinții noștri legate de valori...*; „Mihail Brunea a devenit un artist plastic cunoscut în Republica Moldova, în special, datorită **imaginației sale bogate, exprimată** prin lucrări desprinse parcă dintr-o altă realitate. (TVR Moldova, *Telematinal*, 19.06.24).” Corect: *Mihail Brunea a devenit un artist plastic cunoscut în Republica Moldova, în special, datorită imaginației sale bogate, exprimate prin*

lucrări desprinse parcă dintr-o altă realitate; „... sau că judecătorii trebuie să ofere autorităților **informații referitor la activitățile** lor politice...” (REH TV, 07.06.23). Corect: *... sau că judecătorii trebuie să ofere autorităților **informații referitoare la activitățile** lor politice...* Dacă în primele două cazuri atributul este distanțat de termenul determinat și, poate, e mai dificil a fi depistat și acordat corect, atunci în ultima secvență, atributul este plasat în imediata apropiere a termenului determinat și acordul acestuia este, de asemenea, obligatoriu.

Referindu-ne la aspectul stilistic, atunci când abordăm limbajul standard în discursul jurnalistic basarabean, atestăm unele inadvertențe referitoare la amestecul de registre stilistice sau la exprimarea difuză, prolixă în talk-show-urile televizate, precum și numeroase pleonasmе, tautologii, echivocuri, cacofonii, care diminuează pregnanța și demnitatea limbii. Astfel, în secvența de text „... fiindcă Occidentul ne impune să fim **cu dânsi numai, aiast din partea astlaltă, Rusia și...**, tot așa și **gândesc că trebu’ să fim aliaț numa’ cu dânsi, c-apu’ altfel nu știu cum...**” (TVC 21, *Important*, 19.06.24). Corect: *... fiindcă Occidentul ne obligă să fim doar cu ei, Rusia, din partea cealaltă... tot așa – gândesc că trebuie să fim aliați numai cu dânsii, c-apoi altfel nu știu ce se poate întâmpla ...* sesizăm lesne exprimarea familiară, colocvială atât la nivel ortoepic, cât și la cel lexico-gramatical, nepotrivită pentru sobrietatea discursului în contextul respectiv. De asemenea, exprimarea pleonastică, tautologică sau cacofonică imprimă modulului de exprimare jurnalistică note dizgrațioase, prejudiciind astfel comunicarea. Propun ca exemplificare câteva mostre: „**Am să vă întreb și pe dumneavoastră întrebarea** care i-o pun acum domnului Reniță, cumva, **întrăm** în zona politicului...” (Global 24 TV, *De Facto*, 19.06.24). Corect: *Am să vă întreb și pe dumneavoastră, ca și pe domnul Reniță, cumva, intrând în zona politicului...*; „**Proiectul a fost proiectat în 2007.**” (Global 24 TV, *Știri*, 19.06.24). Corect: *Proiectul a demarat în 2007.*; „**Și revenim din nou iar nu vă informați** de pe internet sau, nu știu, de la vecină.” (Canal 5 TV, 08.06.23). Corect: *Și revenim cu sfatul să nu vă informați de pe internet sau, nu știu, de la vreo vecină.*; „**Dacă căldura continuă, s-ar putea să nu fie recoltă.**” (REH TV, 08.06.23). Corect: *Dacă va continua să fie căldură mare, s-ar putea să nu avem recoltă.*

Cel mai mult știrbește limbajul îngrijit, standard anacolutul, o greșeală stilistică presupunând discontinuitate în cadrul frazei, care generează un conținut confuz, prolix, lipsit de relevanță. Propunem câteva pasaje de acest tip: „**Bine, când e vorba de politic, acuma vedem ultima perioadă... care, pur și simplu, nu faci un discernământ** că e real sau nu, fie chiar e vorba de video...” (TVR Moldova, *Telematinal*, 19.06.24). Corect: *Bine, când e vorba de domeniul politic, vedem în ultima perioadă... că, pur și simplu, nu se face un discernământ dacă e real sau nu, fie că e vorba de video...*; „**Mie mi-ar plăcea ca oamenii, mai ales acei care viitorii candidați, nu doar atunci, în campanii electorale, să vină el să le povestească din fugă două-trei propoziții, dar să vină și s-abordeze problemele iestea în studiourile de televiziune, în articole, în abordări, în cuvântări publice ș. a. m. d.**” (TVC 21, *Important*, 19.06.24). Corect: *Mie mi-ar plăcea ca oamenii, mai ales viitorii candidați, nu doar atunci, în campaniile electorale, să vină să le spună oamenilor din fugă două-trei propoziții, dar să*

vină și să abordeze problemele acestea în studiouri de televiziune, în articole, în cuvântări publice ș. a. m. d. Ne dăm bine seama că astfel de texte pronunțate în cadrul unor emisiuni televizate nu contribuie câtuși de puțin la propagarea unei exprimări corecte, îngrijite, ci, dimpotrivă, induce vorbitorii în eroare, reducând șansele de a promova normele limbii literare.

Reflectând asupra celor prezentate în acest text, constatăm că discursul jurnalistic basarabean actual, în pofida exigențelor lingvistice înaintate, rămâne a-și revizui conținuturile sub aspectul corectitudinii, al respectării normelor limbii literare. Trebuie să menționăm că există o responsabilitate imuabilă a celor care folosesc drept instrument de lucru cuvântul, întrucât, prejudiciind cuvântul, diminuăm atât mesajul propriu-zis, cât și ideea de cultură în sensul cel mai larg.

Referințe bibliografice:

1. AVRAM, Mioara. *Gramatica pentru toți*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste Romania, 1986, 416 p.
2. BOCHMANN, Klaus. DDUMBRAVĂ, Vasile. *Limba română vorbită în Moldova istorică*. Leipziger Universitätsverlag, 2002 [online]. Disponibil: Erfurt-2002---Dimensiunile-sociolingvistice-ale-limbii-romane-vorbite.pdf [citat: 26.08.24]
3. CONDREA, IRINA. *Curs de stilistică*. Chișinău: CEP USM, 2008. 196 p.
4. CONSTANTINESCU-DOBRIDOR, Gheorghe. *Dicționar de termeni lingvistici*. București: Editura Teora, 1998, 352 p.
5. DUDĂU, Ana-Maria. *Conceptul de limbă literară*, 2013, [online]. Disponibil: <https://agata.ro/conceptul-de-limba-literara> [citat: 25.08.24]
6. GHEȚIE, Ion. *Istoria limbii române literare*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, 268 p.
7. MOLEA, Viorica. *Normă și uz în limba română actuală. Ghid metodic*. Chișinău: CEP USM, 2021, 99 p.
8. MUNTEANU, Eugen. Reforma și începuturile limbii române literare. În: *Dilema Veche*, nr. 713 din 19-25 octombrie 2017, [online]. Disponibil: <https://dilemaveche.ro/sectiune/societate/reforma-si-inceputurile-limbii-romane-literare-622883.html> [citat: 26.08.24]
9. ROSETTI, Alexandru, CAZACU, Boris, ONU, Liviu. *Istoria limbii române literare: De la origini până la începutul secolului al XIX-lea*, Tom 1. București. Editura Minerva, 1971, 670 p.

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”.

ACTUALIZAREA REFERENȚIALĂ A SUBSTANTIVULUI ÎN ENUNȚ

Ion BĂRBUȚĂ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2649-8276>
Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. *Având drept obiectiv de bază cercetarea specificului semantic și referențial al substantivelor, articolul descrie mecanismul care asigură asocierea acestei părți de vorbire cu obiectul identificat din realitate. Sunt examinate mijloacele folosite în procesul de actualizare a substantivului, relevându-se modul în care disponibilitățile semantice și morfosintactice fac posibilă raportarea substantivului la entitatea pe care o denumește. De asemenea, sunt elucidate unele aspecte privind dependența potențialului referențial al substantivului de trăsăturile lui semantice, precum și interdependența dintre statutul referențial și funcționalitatea acestei părți de vorbire în structura enunțului.*

Cuvinte-cheie: *sens, referință, referențializare, statut referențial al substantivului, actualizare, context, contextualizare.*

Referential actualization of the noun in the sentence

Abstract. *The article's primary objective is to explore the semantic and referential specificity of nouns, describing the mechanism that ensures the association of this part of speech with the identified object in reality. The study examines the means employed in the process of noun actualization, highlighting how the semantic and morphosyntactic capacities enable the noun's reference to the entity it names. Additionally, the article elucidates certain aspects regarding the dependency of the noun's referential potential on its semantic features, as well as the interdependence between its referential status and the functionality of this part of speech within the sentence structure.*

Keywords: *meaning, reference, referentialization, referential status of the noun, actualization, context, contextualization.*

Referirea la realitate a unităților de limbă reprezintă un aspect important al cercetării lingvistice actuale. Esența acestui fenomen rezidă în faptul că prin operația numită *atribuire de referenți* cuvintele nu doar desemnează obiectul în general, ci identifică un element sau niște elemente vizate de vorbitor în situații concrete de comunicare.

Teoria referinței are drept obiectiv principal descrierea modului în care unitățile limbii interacționează cu entități și evenimente ale lumii reale. Prin prisma acestei teorii, limbajul este văzut ca un sistem ale cărui unități sunt asociate în actul de

comunicare cu elementele realității. Întrebarea centrală în teoria referinței vizează relația care unește universul cuvintelor cu lumea obiectelor, relație stabilită de vorbitori în procesul comunicării. În stadiul actual al dezvoltării teoriei referinței, principalele probleme sunt cele legate de analiza semanticii unităților lexicale din perspectiva modului în care are loc corelarea cuvântului cu referentul său.

Există diferite abordări ale referinței, inclusiv teorii lingvistice, semiotice, filozofice, care explorează relația dintre cuvinte și realitatea lor referențială în planul mai larg al raportului dintre limbă și lume. Aceste abordări variază în funcție de contextul științific în care sunt vehiculate. Perspectiva adoptată în studiul de față este cea funcțională, referința unităților lexicale fiind descrisă ca operație enunțiativă sau, în termenii lui J. Searle, ca act de discurs (Searle, 1982, p. 209).

Ceea ce urmărim în continuare este examinarea modului în care substantivul, dotat cu sens lexical și funcționând ca element al enunțului, ajunge să identifice un element din realitate individualizat într-o anumită privință. Într-o formulare mai simplă, întrebarea ar fi următoarea: cum reușește vorbitorul să indice cu ajutorului cuvântului un obiect din realitate și cum este posibil ca ascultătorul să identifice obiectul avut în vedere de locutor?

Este unanim recunoscut faptul că, în procesul comunicării, limba prin sensul unităților sale este îndreptată spre „exterior” (Kleiber, 1997, p. 16). Pentru a înțelege cum „se referă” limba la realitate este important să distingem în semantica și în funcționarea cuvântului mai multe niveluri. Astfel, într-un plan larg, analiza referirii la realitate a substantivului are ca punct de pornire clarificarea raportului dintre următoarele două ipostaze: substantivul descris din perspectiva sistemului limbii și substantivul integrat în structura enunțului.

În sistemul limbii, substantivul se caracterizează printr-un sens care întrunește ansamblul de trăsături pe care o entitate trebuie să le satisfacă pentru a fi desemnată, adică pentru a-i fi referent. De exemplu, cuvântul *sat*, așa cum este definit în dicționar, desemnează o așezare rurală a cărei populație se ocupă în cea mai mare parte cu agricultura. În aceste condiții, substantivul exprimă trăsăturile relevante pentru delimitarea obiectului denumit fără a fi asociat cu vreun obiect de acest fel din realitate. Prin urmare, în limbă, substantivul are sens, însă nu și referent. Doar în enunț, substantivul în cauză atribuie setul de trăsături specifice unui anumit referent. De exemplu:

Satul meu este situat lângă o pădure.

Observăm că cele două ipostaze ale substantivului, și anume substantivul văzut din perspectiva sistemului, pe de o parte, și substantivul utilizat ca element constitutiv al enunțului, pe de alta, au un comportament diferit în raport cu ceea ce desemnează. În limbă, substantivul exprimă trăsăturile esențiale ale obiectului, fiind lipsit de statut referențial (*casă*), iar în vorbire, el identifică obiecte concrete din realitate (*o casă, casa*).

Distincția descrisă mai sus a fost relevată de numeroși cercetători. Astfel, după cum se menționează în *Dicționarul enciclopedic de pragmatică*, în teoria lingvistică a referinței elaborată de Jean-Claude Milner, acestor două aspecte ale substantivului le corespund referința *virtuală* și, respectiv, referința *actuală*. Prin referință virtuală se înțelege semnificația lexicală a cuvântului, altfel spus, capacitatea lui de a desemna o entitate în general. În același timp, referința actuală

reprezintă proprietatea cuvântului de a identifica un obiect concret într-o situație de comunicare dată (Moeschler, Reboul, 1999, p. 328). O astfel de distincție se întâlnește și în studiul *Determinare și cadru* de E. Coșeriu. După cum subliniază autorul, pentru a spune ceva despre ceva cu ajutorul numelor, este necesar să orientăm semnele respective spre obiecte, transformând desemnarea potențială în desemnare reală (denotare) (Coșeriu, 2004, p. 299).

În plan funcțional, cele două aspecte ale substantivului, semn virtual și unitate actualizată, sunt corelate cu următoarele două procese: primul este denominația, proces legat de constituirea semanticii lexicale a substantivului, iar cel de al doilea este referința, proces care vizează utilizarea substantivului în actul concret de comunicare (Charolles, 2002, p. 7-9).

Analizând definițiile referinței, constatăm că cele mai multe dintre ele scot în evidență faptul că această operație are un caracter relațional. Astfel, referința este definită ca fiind:

- relația care leagă cuvintele de lucruri (DSL, p. 426);
- relația care unește o expresie lingvistică (numită expresie referențială) în uz dintr-un enunț cu obiectul din lume pe care îl exprimă această expresie (Moeschler, Reboul, 1999, p. 510);
- relația limbă-lume, care stabilește legătura dintre segmentele din lumea reală și expresiile lingvistice (Kleiber, 1997, p. 10);
- o corespondență dintre o expresie a limbajului și un fragment din universul extralingvistic (Costăchescu, 2019, p. 28).

Se întâlnesc și definiții centrate pe operația implicată de actul referinței, și anume pe raportarea la referent și, în consecință, pe identificarea lui:

- asocierea cuvântului cu o entitate specifică, particulară, astfel încât interlocutorul să înțeleagă exact la ce se face referire;
- procesul de punere în relație a cuvântului cu referentul;
- operația prin care unui referent îi corespunde o expresie verbală;
- actul identificării unui referent într-un cadru de interacțiune;
- modul în care un cuvânt se referă la un anumit obiect din lumea reală.

În felul acesta, referința reprezintă actul care stabilește legătura dintre cele două aspecte ale substantivului, corelând sensul cuvântului cu referentul lui.

Un pas important în dezvoltarea teoriei referinței îl reprezintă trecerea de la studiul proceselor pur semantice legate de actul referinței la o examinare a mecanismului care asigură producerea lui. Din acest punct de vedere, în analiza actului de referință, se conturează mai multe modalități de interpretare. Una dintre direcții explică referința la realitate a semnelor limbii apelând la triunghiul semiotic propus de C. K. Ogden și I. A. Richards (1923). Modelul în cauză cuprinde pe lângă cele două laturi ale semnului lingvistic, semnificatul și semnificantul, un al treilea element, referentul. Prin latura dreaptă, care unește semnificatul cu referentul, triunghiul semiotic pune în evidență relația de referință. Totuși, pe baza modelului în cauză nu poate fi explicată și esența acestei relații. Altfel spus, nu putem să elucidăm modul în care cuvântul, reprezentând o secvență fonetică asociată cu un sens, ajunge să se refere la o entitate din lumea reală. De aici rezultă că pentru identificarea referentului la care trimite cuvântul cunoașterea semnificației lui este importantă, însă nu este suficientă.

O altă direcție de cercetare pune referința în legătură cu actul enunțării. Anume enunțarea, înțelesă ca funcționare a limbii printr-un act individual de comunicare, asigură relația dintre limbă și lume. Foarte clar această idee este formulată de către Emil Benveniste, care tratează referința drept parte integrantă a enunțării (Benveniste, 1974, p. 82). Faptul că un cuvânt se poate asocia cu ceea ce desemnează el doar în procesul enunțării este accentuat și de Eugeniu Coșeriu, în opinia căruia numele poate denota obiecte numai în vorbire (Coșeriu, 2004, p. 299). Teza că doar ocurențele unui cuvânt în enunț sunt susceptibile de referință are implicații fructuoase în analiza fenomenului în cauză (Anscombe, 2001, p. 1). Astfel, fiind examinat din această perspectivă, actul de referință este explicat prin luarea în considerare a următorilor trei factori:

a) **semnificația substantivului**, b) **contextul** datorită căruia este concretizată sfera lui de referire și c) **referentul** (entitatea din realitate) la care trimite substantivul.

În aceste condiții, actul de referință reprezintă procesul prin care substantivul, purtător al unei semnificații, se raportează la o anumită entitate din realitate datorită suportului elementelor de natură contextuală. Printr-o formulă concisă, actul de referință poate fi descris în felul următor.

Semnificația + Contextul → Referentul.

Cercetarea lingvistică se focalizează în principal pe doi dintre factorii care intervin în realizarea referinței: sensul și contextul. Fiecare dintre factorii menționați are un rol bine determinat în actul de identificare a referentului.

Sensul cuvântului reprezintă elementul care îi condiționează referința. Constituind, după unii autori, un „mănuș de descripții” sau, după alții, însumând o listă de proprietăți ale obiectului desemnat, sensul este ceea ce îi permite substantivului să trimită la un obiect din realitate. Totuși sensul încă nu stabilește și modul în care referentul este atribuit substantivului, el doar îi conferă cuvântului proprietatea de referință.

Admițând că sensul cuvântului se află la baza actului de referință (Costăchescu, 2019, p. 41), cercetătorii constată că sfera de referire a substantivului poate fi stabilită doar în cadrul unui anumit **context**. Astfel, deși sensul este cel care orientează cuvântul către referent, el nu asigură identificarea acestuia în cazul în care este luat separat. Reiese că referința nu poate fi derivată doar din semnificația cuvântului, reprezentând doar o descriere a celor mai generale trăsături ale obiectului. De aici și constatarea că actul referinței ar trebui analizat la nivelul enunțului.

O confirmare a faptului că pentru actul referinței este important nu doar sensul cuvântului, ci și contextul lui ar putea servi existența diferitelor tipuri de referire la realitate a cuvintelor din limbă. După cum se știe, substantivul nu este unica parte de vorbire a cărei utilizare trimite la o entitate din realitate. Cu un rol identic este folosit și pronumele. Pentru fiecare dintre cele două părți de vorbire este caracteristic un anumit tip de referință. În această privință, cercetătorii delimitează referința descriptivă (este proprie substantivelor) și referința indicială, deictică sau situațională (caracterizează pronumele). În același timp, trebuie avut în vedere faptul că pronumele nu este omogen în plan referențial. Prin urmare, se delimitează trei tipuri de acte referențiale. Astfel, lingvistul rus Iu. Stepanov face distincție între referința *semantică* (este proprie numelor comune), referința *sintactică* (caracterizează elementele de natură anaforică) și referința *pragmatică* (este specifică elementelor deictice) (Stepanov, 1989, p. 87). O distincție asemănătoare întâlnim

și la Caterine Kerbrat-Orecchioni, care vorbește despre trei tipuri de mecanisme referențiale: referința absolută, referința relativă la contextul lingvistic și referința relativă la situația de comunicare (Kerbrat-Orecchioni, 2002, p. 442; Aldea, 2005, p. 151). După cum putem observa, cele trei tipuri de referire la realitate diferă între ele nu doar prin faptul că sunt specifice unor unități cu sensuri lexicale diferite, dar și prin faptul că implică diferite contexte. În felul acesta, tipologiile descrise mai sus demonstrează foarte clar că modul de referire a cuvântului la realitate este determinat de semnificația lui, aflându-se în același timp în strânsă dependență de context.

Întrucât cercetarea noastră vizează substantivul, în cele ce urmează vom restrânge discuția doar la un singur aspect, și anume: examinarea specificului semantic și a modului de realizare a actului de referință a apelativelor, unitățile care constituie nucleul substantivului ca parte de vorbire. Este bine știut faptul că apelativele se definesc printr-o structură semantică complexă. Denumind obiecte existente în realitate sub forma unor clase de elemente de același fel, apelativele reprezintă niște unități polivalente: un substantiv de acest tip se aplică atât clasei în ansamblul său, cât și fiecărui membru al acestei clase. Prin urmare, precizarea sferei de referire a apelativului necesită prezența la nivelul enunțului a unor mijloace suplimentare, menite să asigure delimitarea diferitelor valori referențiale ale acestor unități lexicale.

Dacă examinăm modul în care se produce actul de referință, observăm că vorbitorul este cel care stabilește o relație între folosirea unui substantiv și ceea ce el denotă, interlocutorul fiind pus în situația să identifice această relație. Pentru realizarea cu succes a operației de atribuire de referenți este necesar ca obiectul vizat de locutor să fie nu doar denumit prin intermediul substantivului corespunzător, ci și individualizat într-o anumită privință. Individualizarea obiectului la care trimite substantivul implică menționarea unei anumite trăsături distinctive a acestuia. Prin urmare, identificarea referentului în cazul apelativelor necesită existența unui suport informațional suplimentar. Procesul în urma căruia semnificația termenului referențial este suplinită prin informații suplimentare care fac posibilă asocierea acestuia cu referentul lui este definit de autorii *Dicționarului enciclopedic de pragmatică* drept saturare semantică (Moeschler, Reboul, 1999, p. 329).

S-a menționat deja că referința în calitatea sa de act al cărui rezultat îl constituie identificarea referentului este o relație exterioară enunțului. Din perspectivă funcțională, actul de referință a substantivului echivalează cu determinarea lui. Prin urmare, procedeul de identificare a referentului implică prezența pe lângă substantiv a unor elemente de natură contextuală. În această privință, *Gramatica Academiei* menționează: „În enunț, referențializarea se realizează prin asocierea substantivului cu determinanții și presupune transferul substantivului din zona Abstractă a conceptualului în domeniul concret la care face referință (prin enunț) discursul” (GALR, II, p. 13, 14). În felul acesta, informația introdusă prin adjuncți acționează în sensul limitării extensiunii substantivului (GALR, I, p. 33). După cum vedem, referirea la un obiect nu se poate face prin simpla lui denumire fără a menționa ceva suplimentar despre el. Desemnând referentul cu ajutorul substantivului, vorbitorul îl individualizează într-o anumită privință atribuindu-i anumite caracteristici sau localizându-l în spațiu și în timp cu ajutorul unor mijloace suplimentare.

Operația enunțiativă care asigură referirea la realitate a substantivului este definită drept actualizare (DSL, p. 19). Ca rezultat al actualizării substantivul ajunge

să desemneze un obiect sau niște obiecte particulare. După cum observă cercetătorii, substantivul este actualizat în structura enunțului fiind însoțit de elemente cu statut de determinanți (Bally, 1944, p. 77; Coșeriu, 2004, p. 296; Charolles, 2002, p. 10).

Sub aspectul realizării sale, actualizarea este asigurată de elemente contextuale, care pot fi de natură lingvistică sau extralingvistică. În funcție de mijloacele de limbă aferente acestei operații, se delimitează următoarele modalități de actualizare referențială a substantivului:

- (a) actualizarea a substantivului prin mijloace de natură morfologică;
- (b) actualizarea substantivului cu ajutorul determinanților în structura grupului nominal;
- (c) actualizarea substantivului prin intermediul relației predicative;
- (d) actualizarea substantivului datorită unui context extralingvistic.

(a) Din clasa mijloacelor de natură morfologică fac parte categoria determinării minimale a substantivului și numărul. Când privește categoria determinării minimale, menționăm că ea are ca marcă articolul substantival. Formele substantivului diferențiate cu ajutorul acestui articol sunt următoarele: forma nedeterminată (substantivul este nearticulat; se vorbește în acest caz despre articolul \emptyset), forma determinată indefinit (substantivul însoțit de articolul nehotărât) și forma determinată definit (substantivul articulat cu articolul hotărât).

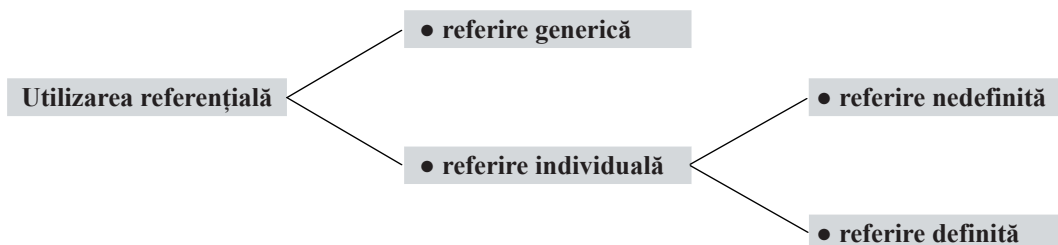
Prin intermediul acestor forme sunt exprimate valorile care constituie sistemul paradigmatic al determinării minimale a substantivului. Fiind definite drept statut referențial al substantivului, valorile categoriei în cauză sunt organizate în conformitate cu următoarele opoziții:

- utilizare nereferențială/ utilizare referențială;
- referire generică/ referire individuală;
- referire nedefinită/ referire definită.

Distincția utilizare referențială/ utilizare nereferențială a substantivului se sprijină pe deosebirea dintre cele două funcții semiotice de bază ale cuvintelor în enunț, și anume: funcția de identificare (este proprie substantivului utilizat în poziție actanțială) și funcția descriptivă (substantivul apare în poziție atributiv-predicativă). Numai substantivul cu funcție de identificare trimite la un referent. Substantivul cu funcție descriptivă este utilizat nereferențial. El nu identifică un obiect din realitate servind doar la caracterizarea altor obiecte. De ex.:

Ion este profesor.

În acest enunț substantivul *profesor* exprimă doar noțiunea dată, având rolul de a atribui subiectului calitatea de *a fi profesor*. Se consideră că în aceste condiții se produce neutralizarea referirii la realitate a substantivului.



Categoria determinării minimale însumează doar cazurile de utilizare referențială a substantivului. Schema de mai jos prezintă organizarea paradigmatică a tipurilor de referire la realitate a substantivului.

Opoziția referire generică/referire individuală ține de funcționarea substantivului cu statut referențial. Astfel, în cazul referirii generice substantivul desemnează clasa de obiecte în ansamblu. În acest caz, el are ca referent genul sau specia constituite dintr-o mulțime Abstractă de obiecte de același fel. De exemplu:

Profesorul învață elevii în școală.

În același timp, substantivul cu referire individuală indică un element (un grup de elemente) din specia dată. Substantivul cu o astfel de valoare individualizează obiectul, extrăgându-l din clasa din care face parte.

În cazul referirii individuale se disting alte două valori opozitive: obiect necunoscut/obiect cunoscut. Aceasta este o opoziție de natură subiectivă, fiind bazată pe gradul de individualizare a obiectului. Cu alte cuvinte, distincția se face în funcție de gradul de informare a vorbitorilor cu privire la obiectul desemnat: substantivul cu referirea nedefinită indică un obiect necunoscut, iar cel cu referire definită, un obiect cunoscut vorbitorilor.

Diferența dintre cele două tipuri de referire la realitate este determinată de cantitatea de informație pe care vorbitorii o posedă în comun cu privire la obiectul denotat. Astfel, în cazul referirii nedefinite, substantivul desemnează un obiect care se caracterizează numai prin trăsăturile clasei de obiecte din care face parte. Un astfel de obiect poate fi diferențiat în raport cu elementele altor clase, însă într-o măsură mai mică în raport cu cele ale clasei din care face parte acesta. De exemplu:

În clasă a intrat un profesor.

La rândul său, substantivul cu statut referențial definit conține informația referitoare la unicitatea obiectului în situația dată de comunicare. Obiectul indicat posedă, pe lângă trăsăturile specifice clasei, și anumite trăsături particulare deosebindu-l de celelalte elemente ale clasei. În felul acesta, din perspectiva categoriei referirii la realitate, a cunoaște un obiect înseamnă a-l putea distinge de alte obiecte de același fel. De exemplu:

Profesorul nostru este un om înțelept și bun.

După cum putem observa, opozițiile caracteristice categoriei determinării sunt organizate în conformitate cu distincția *concept – clasă – constituent*. Valoarea de concept este caracteristică substantivului utilizat nereferențial. Clasa de obiecte în ansamblul ei este exprimată de substantivul utilizat generic. În același timp, valorile de constituent cunoscut sau necunoscut sunt actualizate prin substantivul cu statut referențial definit sau nedefinit.

O altă categorie care funcționează ca element actualizator al substantivului este numărul gramatical. Formele acestei categorii restrâng sfera de referire a substantivului pe baza parametrilor cantitativi desemnând unul sau mai multe obiecte particulare. Trebuie însă precizat că numărul apare ca actualizator al substantivului doar în prezența unor mijloace contextuale suplimentare, în special, în combinație cu numeralul sau cu alți determinanți de tip atributiv.

(b) Actualizarea substantivului prin asocierea cu determinanți în structura grupului nominal este procedeu cu o importanță deosebită în realizarea atribuirii de

referenți unităților lexicale aparținând clasei substantivului. În componența grupului nominal, substantivul în calitate sa de centru, este plasat într-un context specific, ce îi asigură referirea la realitate. Determinantul cu rol atributiv din componența grupului nominal aduce informații suplimentare cu privire la obiectul denumit de substantiv ceea ce face posibilă realizarea funcției lui de individualizare. Descriind procesul de identificare a referentului cu ajutorul substantivelor, autorii *Gramaticii Academiei* menționează: „Informația adăugată prin asocierea adjuncțiilor contribuie la referențializarea centrului, la corelarea acestuia – unitate a sistemului – cu referentul „evenimential. Adaosul semantic datorat asocierii termenului-centru cu diverși adjuncți are ca efect referențial restrângerea domeniului de desemnare implicat conceptual de o anumită unitate a sistemului lingvistic reprezentat de o limbă dată” (GALR, I, p. 33). În felul acesta, substantivul împreună cu determinantul său constituie o expresie referențială care identifică referentul, desemnându-l și indicând o proprietate a acestuia. De exemplu, grupul *câinele vecinului* permite o identificare mai clară a referentului decât simpla utilizare a substantivului articulat hotărât. Să se compare:

Câinele l-a speriat pe băiat. și Câinele vecinului l-a speriat pe băiat.

Mijloacele sintactice din structura grupului nominal care asigură actualizarea substantivului sunt reprezentate prin elemente din clasa determinanților: adjectivul (*casa înaltă*), numeralul (*două case*), pronumele (*casa noastră, casa aceea*), substantivul în Genitiv sau introdus printr-o prepoziție (*casa bunicului, casa de lângă drum*), subordonata atributivă (*casa care i-a rămas de la părinți*).

(c) Cel de-al treilea tip de actualizare referențială a substantivului se datorează raportului predicativ stabilit la nivelul enunțului. Constatăm, astfel, că oricât de importanți ar fi determinanții nominali, totuși ei nu acoperă întregul spectru de aspecte legate de actualizarea substantivului în enunț.

Pentru elucidarea rolului predicăției în realizarea referinței este necesar să clarificăm raportul existent între actul de referință și actul predicăției. După cum bine se știe, la un anumit nivel, enunțul reprezintă o structură binară, constituită dintr-un subiect și un predicat. Subiectul este folosit pentru identificarea obiectului despre care se comunică ceva în enunț. Această parte de propoziție este realizată prin substantive cu valoare referențială. În opoziție cu acesta, cuvântul cu funcție predicativă atribuie obiectului comunicării noastre anumite caracteristici. Prin urmare, se poate spune că relația stabilită între cele două elemente constituente ale enunțului la nivel predicativ prezintă anumite afinități cu relația dintre un determinat și determinantul său. Să se compare:

mare albastră și Marea este albastră.

Totuși grupul nominal Substantiv + Determinant diferă de structura Subiect + Predicat prin faptul că în timp ce primul este folosit cu funcție nominativă, cea de a doua îndeplinește o funcție comunicativă. Astfel, în predicăție, unde subiectul identifică obiectul, iar predicatul comunică, se întâmplă mai mult decât o simplă atribuire de caracteristici. Cu toate acestea, dintr-un anumit punct de vedere, asocierea predicatului cu subiectul reprezintă un adaos de informație, ceea ce contribuie la individualizarea obiectului din realitate desemnat de subiect. În aceste condiții, predicatul ar putea fi asimilat unui determinat contribuind ca și acesta din urmă la identificarea obiectului comunicării.

Trebuie observat că predicatul, în calitatea sa de constituent care atribuie o caracteristică subiectului, poate actualiza diferite tipuri de referire la realitate a substantivului subiect. Este evident că în cazul subiectului avem de a face doar cu o utilizare referențială, aceasta deoarece doar substantivul utilizat referențial poate servi drept suport al predicăției. De cele mai multe ori, substantivul subiect se definește printr-o referire individuală fie definită, fie nedefinită:

Băiatul lui cel mic este elev.

Prin subiectul acestui enunț vorbitorul se referă la un băiat individualizat într-o anumită privință, căruia îi atribuie caracteristica de a fi elev. De fapt, în acest caz, în realizarea referinței substantivului în cauză, predicăția nu are un rol hotărâtor, deoarece el este însoțit și de anumiți determinanți.

Rolul predicăției în referențializarea substantivului iese în evidență mult mai pregnant în cazul substantivului utilizat cu valoare generică. Acest statut referențial este propriu substantivelor subiect în enunțurile cu semantică generalizată. Despre enunțul generic se știe că el afirmă sau neagă ceva în legătură cu fiecare obiect al unei clase de elemente de același fel. Cu alte cuvinte, un astfel de enunț spune ceva nu doar despre un individ aparte, ci despre o întreagă clasă de indivizi. De exemplu, în enunțurile precum:

Nucul este un pom fructifer. Zăpada este albă. Un electron este încărcat negativ. Balenele sunt mamifere.

se comunică despre mulțimea tuturor elementelor ca o clasă, fiecare dintre ele având proprietatea dată. Astfel de enunțuri conțin o afirmație universală care este adevărată în raport cu orice element al claselor de obiecte menționate. Ceea ce face ca substantivul subiect din enunțurile despre care discutăm să capete acest statut referențial este faptul că prin predicatul lor ele descriu o clasă de elemente caracterizate printr-o proprietate esențială, stabilă (Anscombe, 2001, p. 22). Având în vedere faptul că în aceste enunțuri substantivul poate fi utilizat atât la forma articulată hotărât, cât și nehotărât, atât la singular, cât și la plural (vezi exemplele de mai sus), precum și în lipsa oricăror determinanți, ar trebui să constatăm că unicul factor responsabil pentru valoarea generică a substantivului este raportul predicativ.

Așadar, predicăția are impact asupra referinței în sensul că asigură suportul informațional necesar pentru individualizarea obiectului desemnat prin substantivul subiect. În felul acesta, chiar dacă referința și predicăția reprezintă acte enunțiative de natură diferită, în structura enunțului, ele sunt interdependente. Operația de atribuire de referenți este implicată de predicăție, ceea ce dovedește că fără referința substantivului la realitate predicăția ar fi imposibilă.

(d) Ultimul tip de actualizare a substantivului este legat de raportarea lui la un context mai larg, care poate fi de natură lingvistică sau extralingvistică. Se consideră că un astfel de procedeu de actualizare referențială a substantivului are un caracter interenunțial, adică discursiv. Acest tip de actualizare este ilustrat foarte clar pe baza substantivelor fără determinanți, care identifică un obiect individualizat chiar la prima lui mențiune în discurs. Vom aduce aici un exemplu devenit clasic în studiile de lingvistică:

Spre seară am intrat într-un sat. Biserica era pe un deal.

Observăm că în cel de-al doilea enunț cuvântul *biserică* este articulat hotărât, chiar dacă numele acestui obiect este menționat pentru prima dată în discurs. Prezentarea obiectului corespunzător ca fiind cunoscut vorbitorilor se explică prin faptul că, după cum se știe, fiecare sat are, de obicei, o singură biserică. Acest exemplu este o dovadă concludentă a importanței pe care o prezintă contextul extralingvistic pentru actualizarea substantivului chiar și în lipsa determinanților.

Analiza actualizării referențiale a substantivului a fost realizată, în cele de mai sus, pornind de la mijloacele implicate de această operațiune. Trebuie însă amintit că individualizarea obiectului sau a obiectelor concrete aparținând unei clase de elemente de același fel se face pe baza unor informații de natură diferită. Dacă luăm în considerare tipul de informație care asigură saturarea semantică a substantivului, delimităm următoarele trei modalități de actualizare a substantivului:

1) actualizarea calitativă (sau intensională); determinanții substantivului introduc informații privind calitatea sau caracteristica referentului, altfel spus, descriu trăsăturile referentului (*carte veche, carte de istorie*); au funcție de calificare sau de categorizare, fiind reprezentați prin adjective, grupuri prepoziționale sau subordonate atributive: *copilul cel mic, copil de școală, copilul care aleargă prin curte*;

2) actualizarea cantitativă (sau extensională); substantivul este însoțit de determinanți care comunică informații privind cantitatea sau numărul de obiecte denumite (*o carte, niște cărți, trei cărți*); funcționează cu rol de cuantificare numeralele și adjectivele pronominale nehotărâte: *trei copii, toți copiii*;

3) actualizarea relațională (sau implicațională); substantivul primește determinanți care exprimă informații legate de relațiile obiectului corespunzător cu alte entități (*cartea elevului, cărțile mele*); determinanții în cauză indică apartenența referentului ori poziția lui în spațiu; printre acestea se numără substantivul la cazul genitiv, pronumele posesiv sau demonstrativ: *copilul fratelui, copiii noștri, acest copil, copilul acela*.

La finalul acestei analize se impune o observație privind modul în care mijloacele de actualizare referențială a substantivului interacționează între ele în procesul comunicării. Ceea ce trebuie avut în vedere este faptul că mijloacele menționate nu se manifestă izolat, ci mai totdeauna fiind combinate câte două sau chiar câte trei. De cele mai multe ori, categoria determinării minimale, care reprezintă nucleul referinței, este susținută de determinanți ai substantivului, iar în structura unui text aceste două modalități pot fi sprijinite și de elemente contextuale mai largi.

În concluzie, menționăm că cele de mai sus vin să confirme constatarea făcută în studiile de specialitate, conform căreia modul în care o unitate de limbă își obține referința depinde în primul rând de specificul ei semantic. Dintre toate cuvintele a căror utilizare în enunț implică referința la realitatea desemnată, apelativele, numele proprii, deicticele, anaforicele, primele se caracterizează prin cel mai complex mecanism al conectării cu elementele din realitatea extralingvistică, ceea ce se explică prin faptul că acestea se definesc printr-o structură semantică complexă.

Un substantiv apelativ, care desemnează o clasă de obiecte caracterizate prin trăsături comune, este polivalent, el se poate aplica atât clasei în ansamblul său, cât și fiecărui membru al ei care corespunde semnificației generale a cuvântului. În aceste condiții, atât pentru vorbitor, cât și pentru ascultător este important să

cunoască sensul cuvântului pe care îl utilizează și să stăpânească mijloacele lingvistice disponibile pentru realizarea referinței.

Din perspectivă comunicativă, a interpreta sensul unui substantiv apelativ în enunț înseamnă, întâi de toate, a identifica elementul lumii reale la care el trimite. În felul acesta, problema referirii la realitate a cuvintelor din clasa substantivului este esențială pentru înțelegerea funcționării lor în actul concret de comunicare.

Referințe bibliografice:

1. ALDEA, Maria, *Categoria gramaticală a determinării în limba română*. Teză de doctorat. Cluj-Napoca, 2005.
2. ANSCOMBRE, Jean-Claude. Dénomination, sens et référence dans une théorie des stéréotypes nominaux. In: *Cahiers de praxématique*, 2001, nr. 36. <http://journals.openedition.org/praxématique/304>
3. BALLY, Charles. *Linguistique générale et linguistique française* (2e éd.). Berne: A. Francke S. A., 1944.
4. BENVENISTE, Emile, L'appareil formel de l'énonciation. In : BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*. t. 2, Paris : Gallimard, 1974, p. 79-88.
5. CHAROLLES, Michel. *La référence et les expressions référentielles en français*. Paris: Ophrys, 2002.
6. COSTĂCHESCU, Adriana, *Pragmatica lingvistică. Teorii, debateri, exemple*. Iași: Institutul European, 2019.
7. COȘERIU, Eugen, Determinare și cadru. Două probleme ale unei lingvistici a vorbirii. În: Coșeriu, Eugen, *Teoria limbajului și lingvistica generală: 5 studii*. București, Editura Enciclopedică, 2004. p. 287-329.
8. DSL=BIDU-VRÂNCEANU, Angela, CĂLĂRAȘU, Cristina, IONESCU-RUXĂNDIOIU, Liliana, MANCAȘ, Mihaela, PANĂ DINDELEGAN, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Nemira, 2001.
9. GALR, I = *Gramatica limbii române*. Vol. 1: *Cuvântul*. București: Editura Academiei Române, 2005.
10. GALR, II = *Gramatica limbii române*. Vol. II: *Enunțul*. București: Editura Academiei Române, 2005.
11. KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 2002.
12. KLEIBER, Georges. Sens, référence et existence: que faire de l'extra-linguistique? Dans: *Langages*, 31^e année, n°127, 1997. Langue, praxis et production de sens. p. 9-37.
13. MOESCHLER, Jacques, REBOUL, Anne, *Dicționar enciclopedic de pragmatică*. Cluj-Napoca, Echinox, 1999.
14. SEARLE, John Rogers. *Sens et expression*. Trad. et préf. de Joëlle Proust. Paris: Minuit, 1982.
15. СТЕПАНОВ Ю.С. *Индоевропейское предложение*. Москва: Наука, 1989.

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

DISTINCȚIA ILOCUȚIONAR/PERLOCUȚIONAR: ÎNȚRE ENUNȚUL PERFORMATIV ȘI CEL PASIONAT

Alexandru COSMESCU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7288-399>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. *Articolul de față explorează distincția dintre ilocuție și perlocuție în teoria actelor de vorbire, subliniind complexitatea interacțiunilor dintre aceste dimensiuni ale enunțării. Pornind de la o lectură atentă a analizei lui J.L. Austin în «Cum să faci lucruri cu vorbe» și de la un articol despre enunțul pasionat al lui Stanley Cavell, textul argumentează că abordarea convențională a actului de vorbire, axată pe ilocuție, omite dimensiunea afectivă esențială a perlocuției. Cavell propune o reconceptualizare a perlocuției prin prisma enunțului pasionat, evidențiind interdependența dintre afect, motivație și răspunsul interlocutorului. Articolul sugerează necesitatea integrării acestor dimensiuni în analiza actului total de vorbire, oferind astfel o abordare mai nuanțată și holistică a limbajului, care să cuprindă atât convențiile, cât și dimensiunile afective și relaționale.*

Cuvinte-cheie: *Teoria actelor de vorbire, ilocuție, perlocuție, J.L. Austin, Stanley Cavell, enunț pasionat, afectivitate.*

The illocutionary/ perlocutionary distinction: between the performative and the passionate utterance

Abstract. *This paper explores the distinction between illocution and perlocution in speech act theory, highlighting the complexity of interactions between these dimensions of the utterance. Building on a close reading of J. L. Austin's analysis in "How to Do Things with Words" and Stanley Cavell's article on the passionate utterance, the text argues that the conventional approach to speech acts, which focuses on illocution, overlooks the essential affective dimension of perlocution. Cavell proposes a reconceptualization of perlocution through the lens of passionate utterances, emphasizing the interdependence between affect, motivation, and the interlocutor's response. The paper suggests the necessity of integrating these dimensions into the analysis of the total speech act, thus offering a more nuanced and holistic approach to language that encompasses both conventions and the affective and relational dimensions.*

Keywords: *Speech act theory, illocution, perlocution, J.L. Austin, Stanley Cavell, passionate utterance, affectivity.*

Teoria actelor de vorbire este adesea redusă la conceptul de act ilocuționar, introdus de J.L. Austin în seria de prelegeri *Cum să faci lucruri cu vorbe*. Această

abordare, care echivalează teoria actelor de vorbire cu teoria actelor ilocuționare, reprezintă o interpretare limitată a perspectivei propuse de Austin. În realitate, viziunea lui asupra funcționării limbajului este mult mai complexă și organică decât permite această focalizare exclusivă pe ilocuționar. În textul de față, voi oferi o lectură detaliată a cadrului conceptual stabilit de Austin, subliniind o serie de distincții subtile, derivate una din cealaltă și care se nuanțează reciproc. Într-o căutare a unei teorii „finale” în textul lui Austin, aceste nuanțe sunt adesea trecute cu vederea. În urma acestei lecturi, distincția dintre ilocuționar și perlocuționar apare ca un instrument conceptual menit să izoleze ceea ce Austin numește inițial „performativ”, un fenomen pe care îl consideră fie neglijat, fie interpretat greșit în studiile asupra limbajului. Totuși, această izolare riscă să conducă la o interpretare unilaterală a fenomenului. Astfel, prioritatea acordată actului ilocuționar în prelegerile lui Austin a dus, în mod implicit, la excluderea perlocuționarului din sfera sa de interes. Consecința nefericită a acestei opțiuni a fost marginalizarea actului perlocuționar în majoritatea studiilor de pragmatică inspirate de teoria actelor de vorbire. Cel mai influent autor care și-a asumat programul lui Austin, J. R. Searle, dedică în celebra sa lucrare *Speech Acts*, un singur alineat actelor perlocuționare (Searle, 1969, p. 25) și revine asupra lor într-o polemică cu H. P. Grice pe care îl acuză că ar confunda ilocuționarul cu perlocuționarul; în restul lucrării, actul de vorbire este practic identificat cu actul ilocuționar.

Însă contextul de la care pornește Austin în *Cum să faci lucruri cu vorbe* urmărește clarificarea unei distincții inițiale între ceea ce el numește „enunț performativ” și „enunț constativ” – o distincție care va fi, în cele din urmă, abandonată și reformulată, dar care îi ghidează întregul demers. Abordarea pe care și-o propune Austin este centrată pe distincții atente, care nu sunt prezentate ca adevăruri absolute, ci sunt clarificate nuanțat, cu indicarea dificultăților întâmpinate, a posibilelor obiecții și a impasurilor cu care se confruntă perspectiva pe care o propune.

În acest cadru, Austin încearcă să izoleze și să descrie un fenomen pe care îl consideră neglijat de teoriile anterioare asupra limbajului: măsura în care rostirea anumitor cuvinte constituie, de fapt, o acțiune – o „performare” sau, cum i-am putea spune în română, o *înfăptuire*. Un enunț care *înfăptuiește ceva* prin simpla sa rostire este denumit de Austin *enunț performativ*, distinct de cel *constativ*, care pur și simplu descrie o stare de lucruri independentă de el. De exemplu, enunțul „Declar această ședință deschisă” nu doar descrie sau constată deschiderea unei ședințe, ci chiar o instituie, cu condiția ca locutorul să fie autorizat să facă această declarație.

Pornind de la această distincție, Austin stabilește șase reguli de bază care guvernează succesul enunțurilor performative – măsura în care ele reușesc într-adevăr să instituie o stare de lucruri – și explorează caracteristicile lor, precum prezența unui verb performativ și posibilitatea de a le aduce la ceea ce el numește formă performativă explicită. Totuși, examinând diferite posibilități, Austin nu descoperă niciun criteriu gramatical univoc pentru a diferenția un enunț performativ de unul constativ. Mai mult, distincția netă dintre *enunțuri* constative și performative se estompează la o analiză atentă: chiar și afirmația – exemplul paradigmatic al constativului – este, în sine, o *înfăptuire*.

Impasul în care ajunge distincția binară performativ/constativ îl conduce pe Austin la o nouă abordare, în care încearcă să diferențieze diversele aspecte ale ceea ce el numește „act total de vorbire” în „situația totală” de comunicare. Importanța metodologică a întregului act de vorbire este subliniată explicit în *Cum să faci lucruri cu vorbe*: „Trebuie să luăm în calcul situația totală în care e lansat enunțul – întregul act de vorbire [*speech-act*] – dacă e să observăm paralela dintre afirmații și enunțuri performative și felul în care ele pot eșua. Așadar, actul de vorbire total în situația totală de comunicare [*speech-situation*] ne apare, în urma unei suite de pași logici, drept important în anumite cazuri speciale: și astfel am asimilat așa-zisele enunțuri constative performativului” (Austin, 2005, p. 63).

În interiorul acestui act total de vorbire, Austin distinge trei dimensiuni: locuționară, ilocuționară și perlocuționară. Acestea corespund diferitor aspecte ale *lucrului pe care îl facem când spunem ceva*, dar fiecare dintre ele, luată în parte, este o abstracțiune. Austin – spre deosebire de alți teoreticieni ai actelor de vorbire – recunoaște explicit acest lucru: „Actul total de vorbire în situația totală de comunicare este *singurul fenomen real* pe care, până la urmă, ne-am angajat să-l elucidăm” (Austin, 2005, p. 137).

Actul locuționar (a spune *ceea ce* spunem) este descris în treacăt, Austin menționând trei dimensiuni ale acestuia (producerea anumitor sunete, folosirea de cuvinte în anumite construcții gramaticale, cu o anumită semnificație). Dimensiunea locuționară se suprapune practic peste ceea ce, în prima parte a explorării din *Cum să faci lucruri cu vorbe*, era numit *constativ*: indiscutabil, unul dintre lucrurile pe care le *facem* atunci când vorbim este să spunem ceva despre anumiți referenți. Distincția ilocuționar/perlocuționar, ca și termenii înșiși, i-a fost sugerată lui Austin de faptul că, în interiorul „actului total de vorbire” (ceea ce facem *spunând* ceva) putem descrie diferențiat ceea ce facem *în spunerea a ceva* (ilocuție) și ceea ce facem *prin* spunerea a ceva (perlocuție).

Toate aceste acte sunt înfăptuite *în același timp* sau, mai bine zis, sunt aspecte ale „singurului fenomen real” – actul de vorbire pe care îl înfăptuim *spunând* ceva. Spunând ceva, performăm totodată o acțiune ce poate fi descrisă cu ajutorul unui verb performativ (sugerăm, mulțumim, declarăm, protestăm, mărturisim etc.) și acțiunea noastră va avea anumite efecte asupra afectelor și gândurilor interlocutorului (îl convingem, îl flatăm, îl enervăm, îl liniștim etc.). Anume această ultimă dimensiune – cea a efectelor actului nostru de vorbire asupra interlocutorului – este numită de Austin *act perlocuționar*. De cele mai multe ori, intenția noastră comunicativă este descriabilă cu ajutorul verbelor sau expresiilor ce desemnează acte perlocuționare.

Austin consideră că toate cele trei categorii de acte sunt ireductibile una la cealaltă, evitând să ofere prioritate locuției. Aceasta ar conduce la descrieri de tipul „folosirea unui enunț pentru a...”, ca și cum enunțul, utilizarea lui și intenția utilizării lui ar fi lucruri separate. În schimb, Austin urmărește o determinare mai precisă a ilocuției, pe care o diferențiază destul de clar de locuție. Principala provocare pe care o întâmpină în aceste pasaje este diferențierea ilocuției de perlocuție, deoarece, în opinia sa, o analiză a perlocuției nu ar contribui la o clarificare mai precisă a dimensiunii performative a limbajului. Argumentul central pe care îl oferă

Austin – în fond o simplă generalizare problematică, după cum remarcă pe bună dreptate Stanley Cavell într-un excelent articol, *Passionate and Performative Utterance* (Cavell, 2005) – este că orice enunț (inclusiv unul „pur constativ”, chiar dacă Austin își exprimă dubiile cu privire la posibilitatea existenței lui) poate fi corelat cu orice act perlocuționar. Cu alte cuvinte, nu ar exista o corelație clar identificabilă între enunțul însuși, luat în mod izolat, și „consecințele” lui de ordin perlocuționar, care sunt și ele parte integrantă a actului de vorbire în întregul său. Locul unde delimităm „acțiunea propriu-zisă” de consecințele ei depinde de opțiunea noastră. În cazul actului de vorbire, întregul include atât enunțul, cât și producerea lui, împreună cu efectele ei.

Recunoscând dificultățile unei delimitări nete, Austin remarcă prezența unor efecte și în cazul actului ilocuționar, pe care le distinge de cele perlocuționare. Efectele de ordin ilocuționar – care îl interesează în primul rând – includ înțelegerea forței ilocuționare a enunțului de către auditor și instaurarea unei stări de lucruri (facerea posibilă sau imposibilă a unor acțiuni viitoare prin realizarea actului respectiv). În cazul actului perlocuționar, Austin face o distincție între *obiectul perlocuționar* (intenția cu care îi spunem ceva cuiva – de exemplu, pentru a-l alerta) și *urmarea perlocuționară* (faptul că interlocutorul nostru a fost speriat în urma acestei alerte). Cu toate acestea, Austin avertizează că ilocuționarul nu trebuie echivalat cu încercarea de a obține un efect perlocuționar, deoarece acest lucru ar risca să reducă pluralitatea de dimensiuni la „enunț + folosirea lui”. Diferența dintre aceste categorii de efecte pare, în textul lui Austin, mai degrabă o explorare a unui teren decât o teorie definitivă. Autori precum Stina Bäckström (2020) și Martin Gustafsson (2020) au pus sub semnul întrebării măsura în care înțelegerea forței ilocuționare și obiectul perlocuționar pot fi cu adevărat diferențiate, propunând viziuni alternative pentru descrierea „actului total de vorbire” în alți termeni decât cei propuși de Austin.

Un alt unghi din care încearcă Austin să diferențieze ilocuționarul de perlocuționar este folosirea prepozițiilor „în” și „prin”: ce facem *în* spunerea a ceva sau *prin* spunerea a ceva, fără a ajunge însă la un criteriu unic. Cele două teste (fragile) pe care le propune Austin în cele din urmă pentru diferențierea ilocuționarului de perlocuționar sunt faptul că în cazul ilocuționarului putem spune „a face X a fost a face Y” (de exemplu, „a spune *mulțumesc* a fost a *mulțumi*”) și că verbele care numesc actele ilocuționare sunt cele care tind să apară în enunțuri performative explicite. În cele din urmă, conștient că distincția ilocuționar/perlocuționar acoperă fenomene care apar oricum *împreună*, Austin insistă asupra caracterului ei *Abstract*, dar necesar pentru a oferi un contur aspectelor actului total de vorbire pe care încearcă să le exploreze.

Stanley Cavell, unul dintre auditorii prelegerilor lui Austin, a propus o modalitate alternativă de a diferenția ilocuționarul de perlocuționar, încercând totodată să explice de ce Austin a tins să ignore perlocuționarul. Cavell sugerează că această tendință ar putea fi rezultatul unei prejudecăți împotriva afectului, frecvent întâlnită printre filosofi, combinată cu un interes special pentru convenții. În articolul *Passionate and Performative Utterance*, Cavell încearcă să diferențieze între ilocuționar și perlocuționar pornind de la cele șase condiții de reușită a performativelor, formulate

inițial de Austin, și propunând o alternativă ce caracterizează nu performativul convențional (corespunzând actului ilocuționar), ci enunțul pasionat (corespunzând actului perlocuționar). În cele ce urmează, voi compara regulile propuse de Austin privind reușita performativului cu cele pe care le contrapune Cavell cu privire la enunțul pasionat.

Primul set de condiții de reușită pe care le fixează Austin pentru performative (le voi cita combinând cele două puncte numerotate de el A. 1 și A. 2) sună în felul următor „(A. 1.) Trebuie să existe o procedură convențională acceptată, cu un anumit efect convențional, procedură care să includă enunțarea unor anumite cuvinte de către anumite persoane în anumite circumstanțe, și apoi, (A. 2.) persoanele și circumstanțele respective trebuie, într-un caz dat, să fie potrivite pentru invocarea procedurii respective” (Austin, 2005, p. 34). Cavell îi contrapune două condiții, pornind de la descrierea unei situații opuse celei despre care vorbește Austin. Prima condiție propusă este că „Nu există vreo procedură sau vreun efect convențional acceptat. Pentru a crea efectul dorit, locutorul e pe cont propriu” (Cavell, 2005, p. 192). În consecință, locutorul trebuie să se declare (explicit sau implicit) ca având o relație cu celălalt, care să fie adecvată pentru acest caz concret și, respectiv, să-l singularizeze pe destinatar ca adecvat, în absența unei proceduri convenționale. Enunțul pasional accentuează anume această relație personalizată și directă dintre locutor și destinatar.

Regulile notate cu B ale lui Austin – cele care prescriu realizarea corectă și completă a procedurii convenționale – nu au niciun corespondent în schema lui Cavell, care exclude cazurile în care există o procedură. Regulile Γ propuse în *Cum să faci lucruri cu vorbe* sună în felul următor: „(Γ. 1) Dacă, așa cum e cazul de regulă, procedura e destinată uzului unor persoane care nutresc anumite gânduri ori sentimente sau e menită să declanșeze un anumit comportament de partea vreunui participant, atunci persoana care participă la procedură și astfel o invocă trebuie să nutrească efectiv acele gânduri ori sentimente, iar participanții trebuie să aibă intenția de a se comporta în consecință, și apoi (Γ. 2) trebuie să se comporte cu adevărat în consecință” (Austin, 2005, p. 34).

Formularea paralelă a lui Cavell sună în felul următor, pornind de la faptul că enunțul pasionat decurge din faptul de a fi „mișcat” să vorbești și, respectiv, motivele ar putea să fie neclare chiar locutorului: „Vorbind din pasiunea mea trebuie să sufăr în mod real pasiunea (să o nutresc, să o exprim, ca să nu zic să o arăt – deși asta ar putea să nu fie descifrat, poate în mod voit, de celălalt) pentru a cere în mod justificat (...) un răspuns de același gen, unul pe care ești mișcat să-l oferi și, mai mult decât atât, să-l oferi acum” (Cavell, 2005, p. 193). Cavell prezintă aici enunțul pasionat – prin opoziție cu cel performativ – drept unul prin definiție *ancorat* într-un afect: afectul este condiția producerii lui și enunțul se constituie drept *solicitare a unui răspuns similar*.

Această solicitare nu este însă o dimensiune ilocuționară: caracterul de solicitare nu este dat de *forma* enunțului, ci de *statutul* său. De exemplu, dacă i-am spune cuiva, după o pauză lungă în conversație, „mă plictisesc”, enunțul pasionat nu ar fi nici un constativ (descriere a stării mentale), nici o simplă expresie a unei stări (cum l-ar privi un teoretician al actelor ilocuționare). „Actul total de vorbire” include și

faptul de a fi mișcat să rostiești aceste cuvinte, și faptul că, prin ele, soliciți o reacție din partea celuilalt – o distragere, o recunoaștere, o confirmare a faptului că și el se plictisește. Multe așa-zise „acte de vorbire indirecte” descrise din perspectiva performativelor implicite se potrivesc mai bine unei descrieri din perspectiva enunțului pasionat, concentrându-se pe motivație și răspuns. Cavell subliniază acest aspect în condiția finală pe care o propune: „Ai putea să-mi refuzi invitația la schimb, sau orice alt punct din lista de condiții pentru un act perlocuționar reușit, de exemplu, să negi că am o relație cu tine sau să pui sub semnul întrebării măsura în care sunt conștient de pasiunea mea sau să treci cu vederea solicitarea tipului de răspuns pe care îl caut sau să ceri o amânare sau și mai rău. Aș putea să am sau să nu am alte mijloace de a răspunde” (Cavell, 2005, p. 193).

Perspectiva propusă de Cavell asupra enunțului pasionat oferă un nou mod de a conceptualiza perlocuția în contextul actului total de vorbire. Dimensiunea afectivă, descriptibilă, dar ireductibilă la convențiile cu ajutorul cărora Austin izolează performativul și ilocuționarul, permite completarea imaginii actului total de vorbire cu o analiză mai atentă a perlocuționarului. Contrastul dintre abordarea axată pe convenție a lui Austin și analiza afectivă a lui Cavell evidențiază complexitatea și interdependența diferitelor straturi ale actului de vorbire privit în totalitatea sa. Actele ilocuționare și perlocuționare nu pot fi înțelese pe deplin fără a lua în considerare contextul afectiv și relațional care le încadrează. Am încercat să subliniez în textul de față nu doar dificultățile teoretice ale distincției între ilocuție și perlocuție, ci și necesitatea de a integra dimensiunea afectivă în analiza actelor de vorbire, care poate conduce la o abordare mai nuanțată în studiul limbajului, cuprinzând atât stratul convențional, cât și dimensiunile afective și relaționale ale enunțării.

Referințe bibliografice:

1. AUSTIN, John Langshaw. *Cum să faci lucruri cu vorbe*. Pitești: Paralela 45, 2005.
2. BACKSTROM, Stina. A dogma of speech act theory. În: *Inquiry*, 2020, DOI:10.1080/0020174X.2020.1724563.
3. CAVELL, Stanley. *Passionate and Performative Utterance: Morals of Encounter*. În: *Contending with Stanley Cavell*. Oxford University Press, 2005, p. 177-198.
4. GUSTAFSSON, Martin. On the distinction between uptake and perlocutionary object: the case of issuing and obeying orders. În: *Inquiry*, 2020, doi:10.1080/0020174X.2020.1724562.
5. SEARLE, John R. *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge University Press, 1969.

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

SPECIFICUL LINGVISTIC AL INSCRIȚIILOR DIN SPAȚIUL URBAN CHIȘINĂUIAN

Elena VARZARI

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-0647-7923>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. *Articolul de față abordează respectarea normelor ortografice, de punctuație și gramaticale, adecvarea traducerii, conformitatea stilului în afișajul public al orașului Chișinău, în contextul în care, odată cu introducerea în circuit a conceptului de „peisaj lingvistic” se pune în valoare tot mai mult limbajul semnelor publice: al panourilor, al denumirilor comerciale, al denumirilor de străzi, al pliantelor publicitare aparținând unor comercianți privați etc. O asemenea perspectivă permite o mai bună înțelegere a modului în care interrelaționează norma și uzul și sunt respectate standardele limbii literare în spațiul public, în special într-o zonă unde există diversitate și interferență lingvistică.*

Cuvinte-cheie: *limbă literară, normă, uz, spațiu public, corectitudine.*

Linguistic Specificity of Urban Signs in Chisinau

Abstract. *This article studies the degree to which, in the public space of the city of Chisinau, the orthographic, punctuation and grammar rules, the spirit of the translation, the stylistic specificity are respected. All this in the context in which, with the introduction of the concept of “linguistic landscape” into the circuit, is more and more valued the language of public signs: of billboards, commercial names, street names, advertising leaflets belonging to private traders etc. Such a perspective allows for a better understanding of how norm and usage interrelate, how the standards of literary language are respected in the public space, especially in an area where there is a linguistic diversity and interference.*

Keywords: *literary language, norm, use, public space, correctness.*

Fiind un instrument indispensabil pentru funcționarea eficientă a comunicării în societate, dar și pentru promovarea identității culturale și lingvistice, limba literară este reglementată de norme, care, formate în urma unui proces îndelungat și complex, au menirea să o păstreze și să-i asigure unitatea și prestigiul. În ciuda unor ezitări și fluctuații, dar și a unei atitudini tolerante față de anumite forme învechite, regionale sau populare, normarea are caracter supradialectal și indică clar preferința pentru anumite forme și construcții care devin obligatorii pentru utilizare într-un context formal, așa cum este spațiul public. Măsura în care inscripțiile (afișele comerciale, anunțurile, firmele etc.) din spațiul urban chișinăuian respectă normele

limbii române, adică acel „ansamblu de condiționări, de esență socioculturală, impuse, implicit sau explicit, subiectului vorbitor în întrebuintărea limbii naționale” (Condeea, 2008, p. 180), ține de un context social, cultural, ideologic și profesional specific, dar și de dorința ori de ignoranța și indiferența vorbitorilor pentru utilizarea lor adecvată. Studiarea modului în care sunt utilizate și percepute normele în spațiul public vizual permite o mai bună înțelegere a dinamicii lingvistice și sociale, a funcționării politicilor lingvistice, a eficienței campaniilor de promovare și susținere a limbii literare și reflectă valorile împărtășite de o societate în care conlocuiesc comunități lingvistice diverse.

Odată cu introducerea în circuit la sfârșitul secolului trecut a conceptului de „peisaj lingvistic” (*Linguistic landscape*) se pune în valoare tot mai mult limbajul semnelor publice: al panourilor, al denumirilor comerciale, al denumirilor de străzi, al pliantelor publicitare aparținând unor comercianți privați etc., subliniindu-se că „predominanța comunicării vizuale în lumea modernă presupune că orașul ne vorbește mereu, dar de multe ori noi îl ignorăm” (Góral, 2011). Această direcție de cercetare, conturată în 1997 de R. Bourhis și R. Landry (Bourhis, Landry, 1997), antrenează achiziții ale sociolingvisticii, etnolingvisticii și semioticii și este folosită în scopuri de planificare lingvistică. Dezvoltându-se cu precădere în baza unor spații multiculturale, unde este evidentă interferența lingvistică și diversitatea limbilor și a culturilor, mai nou, este testată ca tehnică didactică pentru dezvoltarea competențelor de comunicare și traducere ale adulților care studiază o limbă străină: „Interesul pentru studiul peisajului lingvistic se datorează, în primul rând, funcțiilor informative și simbolice ale textului scris pe afișe sau inscripții, deoarece aceste informații redau specificul lingvistic al unei comunități, contactul lingvistic/cultural al populației autohtone cu alte culturi, precum și atitudinea vorbitorilor față de limbă și uzul ei.” (Trebeș, Chiriac, 2019, p. 175).

Bazându-se pe principiul reprezentativității și al transparenței, analiza cantitativă (statistică) și cea calitativă (comparativă) a unităților selectate se orientează spre descrierea rolului pe care îl îndeplinește afișajul stradal într-o comunitate și implică discuții ce țin de ierarhizarea limbilor, de preferința localnicilor pentru un idiom sau altul, de comportamentul lor lingvistic, de solidaritatea și autoidentificarea etnică a vorbitorilor, de mesajul istoric și cel ideologic transmise de peisajul lingvistic etc. De exemplu, studiul inscripțiilor comerciale și neoficiale (de tip „de sus în jos”) înregistrate în spațiul postsovietic, inclusiv în Chișinău, a atestat prezența limbii ruse în acest gen de texte în proporție de 40-60 %, variind în funcție de sectorul orașului (Pavlenko, 2017, p. 498).

În același timp, se dezvoltă și alte concepte: ideea de „comodificare lingvistică”, care presupune folosirea limbii ca pe un obiect de schimb economic și cultural, ca bun ce poate fi valorificat și comercializat în diferite moduri, și cea de „acomodare lingvistică”, care presupune utilizarea limbii în scopuri comerciale, adaptarea la cerințele pieței, trecând peste discuțiile naționale și identitare (*ibidem*). Efectele globalizării și superioritatea unor limbi internaționale se fac resimțite în peisajul lingvistic din diferite colțuri ale lumii, constatându-se, de exemplu, caracterul dominant al limbii engleze față de

limbile locale (a se vedea studiul efectuat în diferite zone din Tokyo, inclusiv în cele comerciale și rezidențiale (Backhaus, 2006)).

Autorii care au cartografiat în această cheie inscripțiile orașului Chișinău s-au referit la ideea de multilingvism prin prisma simbolicului, graficului și cromaticului, la conținutul semantic și semiotic al peisajului urban, implicând planul diacronic. În contextul în care statutul și funcționarea limbilor pe teritoriul Republicii Moldova s-au schimbat relativ recent, afișajul lingvistic chișinăuian rămâne destul de ofertant pentru cei interesați de studierea contactului între limbi, de interferența limbilor sau de politica lingvistică. Astfel, cercetătorii germani S. Muth și F. Wolf, în studiul *The linguistic landscapes of Chișinău: Forms and functions of urban public verbal signs in a post-Soviet setting* (Muth S., Wolf F., 2010), elaborat în baza unui corpus (constituit din panouri publicitare, informative, indicatoare) colectat în luna martie a anului 2009, ajung la concluzia că orașul Chișinău este o metropolă bilingvă, în care româna este principala limbă de comunicare, iar rusa funcționează ca o lingua franca locală, figurând în inscripții nonformale sau suplimentând inscripțiile monolingve (în română) pentru eventualii beneficiari care nu posedă limba de stat. Și dacă se constată că limba rusă îndeplinește o funcție preponderent de informare – orientează și facilitează viața urbană pentru anumite categorii de vorbitori, limba engleză folosită în inscripții ar avea mai mult o valoare simbolică, transmitând ideea de internaționalizare, succes și tendință de occidentalizare.

Dincolo de impactul pe care îl are afișajul în limbile română și rusă asupra coeziunii sociale și de dilema lingvistică ce transpare la analiza cantitativă a inscripțiilor nonformale, contextul local în care se produce efortul de recuperare a limbii române implică și necesitatea abordării corectitudinii peisajului lingvistic urban. Respectarea normelor ortografice, de punctuație și gramaticale, adecvarea traducerii, conformitatea stilului sunt doar câteva dintre aspectele relevante pentru evaluarea nivelului de alfabetizare al vorbitorilor, a variației lingvistice, a dinamicii sociale, fiind un instrument important pentru înțelegerea specificului lingvistic și cultural al orașului.

Deși în scopul asigurării clarității și înțelegerii în comunicare, normele limbii române stabilesc, în primul rând, modul recomandabil de scriere a cuvintelor și folosirea semnelor ortografice, scrierea cu majuscule și litere mici etc., iar utilizarea limbii presupune utilizarea lor adecvată, tocmai această categorie de greșeli este una larg reprezentată în corpusul nostru (panouri, anunțuri private, denumiri comerciale, denumiri de străzi, pliante publicitare aparținând unor comercianți privați ș.a.) extras din spațiul public chișinăuian (străzi, magazine, clădiri publice, spații comerciale, stâlpi, stații de așteptare a mijloacelor de transport).

La o analiză a peisajului lingvistic chișinăuian, se înregistrează toate tipurile de greșeli ortografice:

– lipsa diacriticelor („vinificatie”, „marime”, „manastire”, „reparatie”, „corecția optica”, „Fii în forma!”, „roti”, „în Moldova”, „Nu Parcati”, „Nu stationati”, „Nu blocati intrarea”, „parcarea este interzisa”, „salata grecească” etc.);

– utilizarea neconformă a lui â, ă, î („vănzare”, „reântregire”) sau utilizarea potrivit unor reguli care nu mai sunt actuale („cântare electronice”, „vânzări”,

„învîrtite”, „pîine caldă”, „cîrnăciori”, „Da frîu liber emoțiilor. Ne distrăm pînă la ultimul client”, „Copilul de azi – liderul de mîine”), inclusiv la conjugarea verbului „a fi” („Sîntem bucuroși că păstrați liniștea”);

– scrierea greșită a cuvintelor („înceem gratis”, „individuat”), omiterea unor litere sau adăugarea unor spații („reînregire”, „Republic ii”, „Un partener de încredere”);

– pe lângă ortografierea cuvintelor sub influența limbii ruse („dublicat”, „fasade”, „cafe” pentru „cafenea”), se întâlnește și folosirea în scris a unor forme orale sau regionale, care diferă de cele din limba literară („dirijinte de șantier”, „deșpic”, „biton”, „zi liberă”, „întrare”).

Scrierea greșită a denumirilor de străzi („M. Cogâlniceanu”, „N. Testemițeanu”) sau cea ezitantă („Alexei Mateevici”, „Alexe Mateevici”, „Alexie Mateevici”) nu pare în acest context la fel de surprinzătoare cum este utilizarea unor forme rusificate („stiașcă”, „domafon”), mai rar a englezismelor neadaptate („sandwich”), în anunțuri și pliante, pe bannere etc.

Normele gramaticale de la care am înregistrat abateri sunt și ele destul de numeroase:

– formarea greșită a cuvintelor cu prefixe („deinstalare”);

– ortografierea greșită, ce implică folosirea cratimei, la conjugarea verbelor („Nu trage-ti de ușă!”, „Sa pierdut”);

– utilizarea cratimei la împrumuturile care se termină cu litere din alfabetul limbii române pronunțate ca în română („De 32 de ani transformăm zâmbetele în hit-uri”);

– utilizarea, chiar pe panouri publicitare, a unor forme cazuale defectuoase de genitiv-dativ („Costul corespunde calității”).

Sub influența uzului, în inscripțiile neoficiale (numite uneori de lingviști inscripții „in vivo” (Mur, 2015), pentru că redau limba folosită în medii naturale și necontrate, în viața de zi cu zi) se generalizează folosirea articolului posesiv „a”, indiferent de genul și numărul substantivului la care se referă. Cf.: „Vă propune un spectru larg a produselor de uz veterinar”, „Program de lucru a Direcției deservire fiscală Centru”, „Teatrul experimental, de pe lângă Palatul de Cultură a Feroviarilor”, „Tratamentul de succes a dermatitei atopice”. Peisajul lingvistic din Chișinău demonstrează că pentru o categorie destul de largă de vorbitori și regula folosirii articolului substantival este în continuare confuză. Cf.: „Calitatea înaltă la superpreț”, își laudă marfa pe un panou proprietarii unui magazin de încălțăminte.

Economisirea spațiului și a timpului, dar și tendințele curente în limbajul vorbit îi determină pe unii autori care își plasează anunțurile, panourile, firmele în spațiul public să omită folosirea prepoziției („Vestimentație damă”);

Deși, conform normelor gramaticale acceptate, utilizarea corectă presupune folosirea lui „să” înainte de fiecare verb la conjunctiv, vorbitorii îl omit („Îți dorești să: – Cureți organismul de grăsime? – Scazi în greutate fără sport? – Întărești imunitatea? – Scazi cm în talie și volum? – Primești plan alimentar? – Te învăț să te alimentezi corect? – Fii ghidat individuat zilnic gratuit?”).

Specificul textului publicitar scris, care trebuie să atragă atenția consumatorului prin concizie și impact vizual, peste care se suprapune ignorarea regulilor

gramaticale, poate duce la incoerențe ce afectează logica mesajului („Reparație GSM, Tablete, Laptopurilor”, „Sală Privată pentru zile de naștere copii”, „Reparație aparate de cafea”, „Reglare geometrie roti”).

Formele de plural pot fi adevărate capcane pentru autorii de anunțuri sau spoturi publicitare. Cf.: „Colectează amintiri nu vise” este sloganul unei agenții de turism, „Deinstalarea virusurilor” este serviciul pe care îl anunță o companie IT din Chișinău. Deși s-a discutat mult despre confuziile lexicale, uzul înregistrat pe străzile orașului arată că necunoașterea sensului unor cuvinte sau asemănarea formelor îi poate face pe vorbitori să aleagă varianta greșită: „Frezură Bărbat”, „Jucării. Birotică. Cărți. Art-Decor”. Sub influența limbii ruse în afișajul stradal apar mai multe calcuri („Procură mărfuri în sumă minimă de 500 lei” utilizat greșit în loc de „în valoare de 500 de lei”, „Aparat de casă” în loc de „Casă de marcat”). Unele sunt însoțite și de varianta din care se traduce: „Для особо одаренных. Pentru cei deosebit de dotați. Машины не парковать! Nu parcați mașini!” (sensul ironic al expresiei rusești sugerează că mesajul este atât de clar, încât doar cineva cu o înțelegere limitată nu l-ar putea percepe), pentru a se asigura că informația va ajunge la toți destinatarii potențiali. Dublarea textului în mai multe limbi este un procedeu curent pentru inscripțiile care presupun jocuri de cuvinte, sensuri conotative etc.

Sloganele publicitare de-a lungul timpului au urmat câteva modele discursive: la o etapă primară a fost preferat discursul care folosește repetarea informației ca strategie de persuasiune, apoi discursul „ce suscită nevoia de apartenență la un grup, care-l identifică pe «a fi» cu «a avea»” și în sfârșit discursul alegoric, care face apeluri de ordin psihoafectiv, „conceput ca sistem de semne ce se cer decodate” (Ionaș, 2023, p. 74). În efortul de a crea noi trebuințe de consum, de a seduce consumatorul și de a-și realiza scopurile persuasive, publicitatea stradală din Chișinău înregistrează la un moment dat toate cele trei tipuri, în plus, în unele cazuri autorii aleg să imite și mesajul, și modelul sintactic din limba rusă. Un exemplu elocvent sunt construcțiile fără predicat, de tipul „dacă Rosé, atunci...”, „dacă ferestre, atunci eco ferestre”, care, deși a mai fost semnalat (Condrea, 2014, p. 97-97), continuă să circule.

Se poate constata, examinând lista prezentată supra, că peisajul lingvistic chișinăuian înregistrează abateri de la un șir de norme ortografice, gramaticale și lexicale. Din lista de mai sus au fost excluse erorile făcute intenționat, pentru a avea un impact afectiv sau pentru a stimula interesul destinatarului. Nu au fost luate în calcul nici abaterile de la scrierea cu literă mare sau mică. Or, folosirea majusculilor în spoturile publicitare este o tehnică utilizată în mod curent pentru a atrage atenția, a transmite un sentiment de urgență, pentru a sublinia cuvintele-cheie, dar și pentru intensificarea forței de sugestie.

Examinarea inscripțiilor – panouri, afișe, anunțuri private, denumiri comerciale, denumiri de străzi, pliante publicitare aparținând unor comercianți privați ș.a. – din peisajul lingvistic (străzi, magazine, clădiri publice, spații comerciale, stâlpi, stații de așteptare a transportului) permite o mai bună înțelegere a modului în care interrelaționează norma și uzul, în care standardele limbii literare sunt respectate în spațiul public, în special într-o zonă în care există diversitate și interferență lingvistică. Erorile gramaticale, lexicale

și semantice care apar în afișajul urban, fiind consecința mai multor factori extralingvistici, reflectă utilizarea reală a limbii, inclusiv variațiile ei regionale, sociale și situaționale și pot oferi un material bogat pentru tabletele de limbă în mass-media, pentru cursurile universitare și preuniversitare de limbă română și cultivare a vorbirii, dar mai ales pentru cei interesați de implementarea de politici lingvistice în spațiul public.

Referințe bibliografice:

1. CONDREA, Irina. *Curs de stilistică: pentru uzul studenților*. Chișinău: CEP USM, 2008, 197 p.
2. GÓRAL, Bogumila. *Czym jest pejzaż językowy (linguistic landscape)?* apud <https://epale.ec.europa.eu/ro/blog/peisajul-lingvistic-posibilitatile-si-limitele-invatarii-randul-adultilor> (citată: 1.08.2024).
3. LANDRY, Rodrigue, BOURHIS, Richard Y. Linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality: An Empirical Study. In: *Journal of Language and Social Psychology*, Volume 16, Issue 1, 1997, Disponibil: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0261927X970161002> (citată: 1.08.2024).
4. TREBEȘ, Tatiana, CHIRIAC, Argentina. Peisajul lingvistic și dezvoltarea competenței de comunicare în limba română ca limbă străină. În: *8th International Conference: Synergies in Communication (SiC)* Bucharest, Romania, 31 October-1 November 2019, p. 174-180. Disponibil: <https://sic.ase.ro/wp-content/uploads/19.Trebes.pdf> (citată: 1.08.2024).
5. ПАВЛЕНКО, Анета. Языковые ландшафты и другие социолингвистические методы исследования русского языка за рубежом. In: *Вестник РУДН*. Серия: Лингвистика, 2017, Vol. 21, No. 3, 493-514. Disponibil: https://www.anetapavlenko.com/pdf/Pavlenko_Russian_Linguistics_2017.pdf (citată: 1.08.2024).
6. BACKHAUS, Peter. Multilingualism in Tokyo: A Look into the Linguistic Landscape. In: *International Journal of Multilingualism*, Vol. 3, No. 1, 2006, p. 52-66. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/233256736_Multilingualism_in_Tokyo_A_Look_into_the_Linguistic_Landscape (citată: 1.08.2024).
7. MUTH, Sebastian, WOLF, Frederik. The linguistic landscapes of Chișinău: Forms and functions of urban public verbal signs in a post-Soviet setting. In: *Proceedings of the LAEL PG4 Lancaster University*. 2010. Disponibil: [https://www.lancaster.ac.uk/fass/events/laelpgconference/papers/v04/8-Sebastian%20Muth\(done\).pdf](https://www.lancaster.ac.uk/fass/events/laelpgconference/papers/v04/8-Sebastian%20Muth(done).pdf) (citată: 1.08.2024).
8. МУР, Ирина, Лингвистический ландшафт как средство анализа языковой ситуации и языковой политики в пост-советском пространстве. In: *Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ*. 2015. С. 109-115. Disponibil: <https://wlv.openrepository.com> (citată: 1.08.2024).
9. IONAȘ, Anda. Lectura imaginii publicitare – proces semiotic complex. În: *SAECULUM*, Vol. 56, nr. 2, 2023, p. 73-84. Disponibil: <https://intapi.sciendo.com/pdf/10.2478/saec-2023-0020> (citată: 1.08.2024).
10. CONDREA, Iraidă, *E Timpul să vorbim corect*. Chișinău, 2014, 151 p.

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

TENDINȚE DE LIMBAJ ÎN TEXTUL POETIC BASARABEAN ACTUAL

Elena MALANICI-MĂMĂLIGĂ

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-9617-4382>

Universitatea de Stat din Moldova

Rezumat. *Limbaajul poetic în literatura basarabeană evidențiază diversitatea și complexitatea acestuia, prin combinarea elementelor fonetice, lexicale și gramaticale. Literatura basarabeană a fost un act de afirmare a limbii române, iar poeții contemporani explorează o libertate creativă semnificativă. Caracteristicile limbajului poetic includ utilizarea tehnicilor postmoderniste, precum intertextualitatea și ironia, pentru a reflecta sensibilitățile și perspectivele actuale. Exemplele de poezie contemporană demonstrează o îmbinare de teme tradiționale și inovații stilistice, evidențiind atât rupturile culturale, cât și aspectele universale ale experienței umane. Articolul propune un studiu detaliat al acestor tendințe, remarcând necesitatea de a explora în profunzime limbajul poetic în contextul basarabean.*

Cuvinte-cheie: *limbaaj poetic, intertextualitate, postmodernism, expresivitate, limbaaj încifrat.*

Language Trends in Contemporary Bessarabian Poetic Texts

Abstract. *Poetic language in Bessarabian literature highlights its diversity and complexity through the combination of phonetic, lexical, and grammatical elements. Bessarabian literature has served as an act of affirming the Romanian language, with contemporary poets exploring significant creative freedom. Features of poetic language include the use of postmodernist techniques, such as intertextuality and irony, to reflect current sensitivities and perspectives. Examples of contemporary poetry demonstrate a blend of traditional themes and stylistic innovations, highlighting both cultural ruptures and universal aspects of the human experience. The article proposes a detailed study of these trends, emphasizing the need for an in-depth exploration of poetic language in the Bessarabian context.*

Keywords: *poetic language, intertextuality, postmodernism, expressiveness, encrypted language.*

Textul poetic actual se remarcă prin libertatea limbajului, prin alegerea structurilor potrivite, preferate de fiecare autor în parte. „Să scrii un poem înseamnă să încerci o magie mărunță. Instrumentul acestei magii, limbajul, e foarte misterios. Nu știm nimic despre originea lui. Știm doar că se ramifică în idiomuri și că

fiecare dintre ele constă într-un nesfârșit și schimbător vocabular și într-un număr nesfârșit de posibilități sintactice” (Borges, 2005, p. 407). Referindu-se la limbajul poetic, cercetătoarea Viorica Molea subliniază faptul că acesta, „în virtutea funcției sale expresive, presupune o conjugare a tuturor mijloacelor fonetice, lexicale, gramaticale pentru a transmite într-un mod pregnant și insolit un mesaj afectiv, protuberant” (Molea, 2011, p. 21).

Mihai Cimpoi, făcând o analiză a literaturii române din Basarabia, afirmă că „Pentru scriitorii basarabeni cei mai reprezentativi a scrie a însemnat în cel mai înalt grad o redescoperire și o afirmare a limbii române, o revenire la matricea ei stilistică adevărată”. Cultura românească din Basarabia este creată pe parcursul a ceva mai mult de un secol și jumătate într-o „limbă exilată”. În opinia lingvistului Eugeniu Coșeriu, anume prin limbajul poetic se manifestă limba națională, fiindcă el „reprezintă deplina funcționalitate a limbajului și pentru că, prin urmare, poezia este spațiul desfășurării integrale, al plenitudinii funcționale a limbajului” (Coșeriu, 2009, p. 177).

În prezent, problema limbii este rezolvată, chiar dacă unii scriitori trăiesc și un complex de inferioritate față de scriitorii de pe malul drept al Prutului care nu au problema limbii și își pot permite chiar o dedare a „deliciului filologic”. Basarabeni au, însă, avantajul de a cultiva limba naturală, „străină de gratuități verbale și de aerul rece al livrescului” (Cimpoi, 1996, p. 309). Pe parcursul timpului observăm că se pune semn de egalitate între literatura și limba folosită în spațiul basarabean și în cel românesc, de aceea ne vom referi în continuare la tendințele de limbaj în textul poetic basarabean actual.

Deși se consideră că poezia de astăzi se încadrează în curentul literar postmodernism, observăm că poeții de încearcă să iasă de sub tipare, refuză să fie reprezentați de un anumit curent literar, unii încercând să se apropie cât mai mult de poezia clasică, alții îndepărtându-se cu desăvârșire de aceasta, uitând de reguli sau de convenții.

Limbajul poetic al autorilor basarabeni se caracterizează prin lexic foarte variat și bogat, prin construcții gramaticale neașteptate, care dezvăluie noi semnificații, creează noi viziuni asupra realității. Putem afirma cu certitudine că poezia este o lume aparte, cu realități și viziuni proprii, mai ales pentru că ea este liberă și poate reda durerile sau bucuriile unui neam.

Procedeele folosite de poeții postmoderniști în textul literar relevă o „situație în lume, alta decât în modernitate. Ele dezvăluie raporturile dintre autor și text și dintre text și lume. De aceea, scriitorii postmoderni și-au asumat, în mod conștient, utilizarea unor procedee specifice, care să fie semnul clar al noii sensibilități și al noului mod de raportare la limbajul poetic. Pe lângă procedee ca textualismul și intertextualitatea, impuritatea genurilor, resurecția realului, ironia și parodia se folosesc pe larg acele forme, tropi, materiale ce amintesc de posibilitățile tehnice contemporane: monitoarele video, arta *ready made* și altele mai sofisticate” (Grati, 2011, p. 44). La poetul basarabean, consemnează Alexandru Cistelean, toate sunt „scăldate într-o referențialitate acută și expansivă, care intertextualizează, de-a valma, folclor și orientisme, biblice și profane, antichități și post-modernități (...) Tentația lui e de a le topi pe toate într-un unic frison” (Cistelean, 2004, p. 97).

Specific postmodernității este și jocul limbajului poetic, după cum susține Arcadie Suceveanu într-un interviu: „Limbajul poetic cunoaște aceeași aventură și dramă ca și omul modern și postmodern, el fiind lipsit de simetrii armonioase, de unitate și echilibru sau de logica firească.” Toți poeții basarabeni fără excepție se vor proaspeți, sonori, neprihăniți, mișcându-se spre începuturi, spre izvoare. Așadar, limbajul încifrat, ermetic, parodic, ludic, stilul lapidar, concis caracterizează poezia basarabeană.

Textele poetice ale scriitorilor basarabeni contemporani sunt apreciate și analizate minuțios sub aspect estetic, aspectul stilistic fiind un teren fertil pentru investigații. De exemplu, Ion Hadârcă apreciază limbajul folosit de Vasile Romanciuc în poeziile sale astfel: „Autorul *Olimpului de plastic* este un virtuoz al limbajului, care însă nu urmărește epuizarea posibilităților expresive ale acestuia, ci, mai curând, transparentizarea lui ca mijloc de explorare a esențelor, limbajul poetic incumbând din tehnicile discursului modern incrustațiile realului, rigoarea lucidității sceptice și ardoarea creativității neîngrădite” (Hadârcă, 2008, p. 94).

Limbajul încifrat și jocul de cuvinte sunt cu ușurință observate în scrierile lui Vasile Romanciuc. Un procedeu interesant și de-a dreptul inovator pe care l-a utilizat poetul în scrierile sale este reluarea titlului *Temă (teamă) basarabeană* pentru mai multe poezii, fiecare fiind scrisă la distanță de câțiva ani. Această *temă (teamă)* nu este nimic altceva decât drama poporului nostru, ruperea spațiului basarabean de cel românesc. Râul Prut este leitmotivul acestor texte: „Prut – trup rupt” (1998), (Romanciuc, 2020, p. 60), „Râul în care se scaldă străinul/ peste noapte/ s-ar putea transforma/ în graniță” (1992), (Romanciuc, 2020, p. 18), „În râurile de hotar,/ peștii/ mor de bătrânețe” (1992), (Romanciuc, 2020, p. 79), „Aici, la noi, somnul/ trăiește nu doar în Prut” (2018) (Romanciuc, 2020, p. 72) Frecvența consoanei vibrante „r” conferă o tensiune și o greutate, accentuând nota dramatică a stării eului liric. Râul Prut devine hotarul dintre cele două teritorii, un hotar ce doare și „ne ține mereu adormiți./ Chiar dacă avem/ ochii deschiși” (Romanciuc, 2020, p. 72).

Lirica lui Arcadie Suceveanu a atins valori superioare, de profundă originalitate și autenticitate mai ales în ultimele sale cărți *Ființe, umbre, epifanii; Ferestre stinse de îngeri*. Folosirea numeralului, a unor cuvinte ce redau exactitatea, precizia au menirea de apropiere a limbajului poetic de cel nepoetic ori de a poetiza niște semne rigide și a le conferi dinamism, personalitate. De exemplu, în poezia „Verde bătând în galben”, găsim două planuri temporale: trecut și prezent, care se întrepătrund prin intermediul a două numerale: „Și-n această câmpie/ apare 6 și își aruncă lasoul,/ mai face trei pași, se dă peste cap/ și se preschimbă în 9,/ și-acest 9 nu-i acum decât o cheiță/ ce ruginește în ploaie” (Suceveanu, 2022, p. 55). Numerele 6 și 9 reprezintă o imagine stilistică, prin care se accentuează similitudinile dintre trecut și viitor. Prezentul este doar o punte între aceste două lumi, puntea prin intermediul căreia putem vedea ca în oglindă 6 și 9, trecutul și viitorul. Această călătorie poate fi urmărită în momentele desfășurării ei prin felul în care formele verbale își asumă funcția în concordanță cu sensul descrierii. Formele verbale *începi, privești* creează imaginea prezentului, iar verbul din ultimul vers „Și-n curând va fi seară” (Suceveanu, 2022, p. 55) ne amintește că orice acțiune întreprinsă va avea consecințe în viitorul apropiat.

Întâlnim cuvinte marcate stilistic, împrumuturi mai vechi și mai noi, devenite familiare sau argotice – exotismul acestor invenții lexicale sporește pregnanța textului poetic: „estetozaur” (Suceveanu, 2022, p. 92), „fărădemarginea” (Suceveanu, 2022, p. 79), „altul-aceiași, unul-și-neaceiași” (Suceveanu, 2022, p. 76). Cuvântul *estetozaur* este expresiv prin noutatea lui și marchează o dimensiune estetică prin impresia emoțional-artistică pe care o produce.

Poezia *Bus* (Terasa „La scriitori”) abundă în nume de intelectuali: *George Meniuc, Serafim Saka, Marx, Vasile Levițchi, Cehov, Ion Vatamanu, Walt Whitman, Robert Frost, Nichita Stănescu, Baudelaire, Alecsandri, Aurel Scobioală, Esinencu, Villon, Hirsut, Cărare, Caragiale, Aureliu Busuioc, Eugen Cioclea, Anatol Codru, Vasile Vasilache, Pavel Boțu, Arhip Cibotaru, Teleucă, Anatol Ciocanu, Glebus Sainciuc, Alexe Rău, Borges, Ursachi* (Suceveanu, 2022, p. 42). Acești 30 de scriitori de renume, din perioade diferite de creație și din părți diferite ale lumii, „vin, de printre gândăcei și brânduși,/ înviați brusc din seve la terasa scriitorilor și Nu ne pasă că sunt morți/ Viii și morții,/ avem aceeași vârstă” (Suceveanu, 2022, p. 33). Ei „sunt dornici să citească/ poezii „pe viu”,/ să guste din vinul boemei,/ să afle noutăți,/ cancanuri literare,/ să mai stea la terasă,/ printre prieteni, până târziu” (Suceveanu, 2022, p. 32). Însuși eul se consideră un prieten apropiat al fiecărui intelectual, întrucât le descrie obișnuințele și manierele foarte amănunțit.

Despre Eugen Cioclea, un alt poet important din spațiul basarabean, Alexandru Burlacu afirmă că „scrie o poezie a antipoeticului” (Burlacu, 2014, p. 32). Anti-poeticul său nu se manifestă prin negarea poeticității, ci prin atitudinea sa spontană, creând un nou program liric, care sfidează gustul comun și spune adevăruri incomode printr-un limbaj tăios. Volumul de versuri *Vreau să distrug universul* evidențiază originalitatea stilului lui Cioclea chiar din primul rând al primului poem al cărții, *La persoana a treia*, un fel de ars poetica a lui Eugen Cioclea: „Poezia lui Eugen Cioclea este o poezie declarativă./ El vă face declarații de iubire din mers./ (...)/ El vine hotărât să vă spună/ ceea ce n-a apucat să audă de la fiecare din voi./ el vi se uită lacom în gură/ ca la o podoabă de măr/ și chiar mușcă din măr/ și își marchează poemele:/ Made in URSS” (Cioclea, 2014, p. 7).

Multe aspecte ale tendințelor de limbaj în textul poetic basarabean actual rămân a fi neexplorate, întrucât mai sunt multe elemente ce trebuie să fie studiate. Este necesar un studiu amplu și exhaustiv cu privire la aspectele de limbaj în textele poetice, ceea ce ne propunem să facem în alte rânduri. Am depistat în studiul nostru o poezie ce vrea să fie militantă, o poezie care încearcă să înglobeze drama basarabenilor. Acest univers al textului are semne ale golirii de sens, ale dezumanizării, ale asociațiilor dintre banal și sacru, dar și semne ale speranței într-un viitor mai bun.

Referințe bibliografice:

1. BORGES, Jose Luis. *Poezii*. Iași: Editura Polirom, 2005.
2. BURLACU, Alexandru. Eugen Cioclea: Estetica anti-poeticului. În: *Metaliteratură*, 2014, nr. 3-4, p. 31-37.

3. CIMPOI, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chișinău: Editura Arc, 1996. p. 309-310.
4. CIOCLEA, Eugeniu. *Antologic*. Chișinău: Editura Cartier, 2014.
5. CISTELECAN, Alexandru. *Al doilea top*. Brașov: Editura Aula, 2004.
6. COȘERIU, Eugeniu. *Omul și limbajul său. Antologie, argument și note de Dorel Fânaru*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2009. p. 177.
7. GRĂȚI, Aliona. Fenomenul literar postmodernist. Chișinău: Editura Garamond, 2011.
8. HĂDÂRCĂ, Ion. Poezia lui Vasile Romanciuc ca ipostaziere a imaginarului lectoral. În: *Limba Română*, 2008, nr. 1-2, p. 93-97.
9. MOLEA, Viorica. *Expresivitatea limbajului poetic*. Suport de curs. Chișinău: CEP USM, 2011.
10. ROMANCIUC, Vasile. *Pâinea noastră cea din toate filele*. Chișinău: Editura Cartier, 2020.
11. SUCEVEANU, Arcadie. Terasa galbenă. Chișinău: Editura Arc, 2022.

ATELIER DIDACTIC

ȘCOALĂ CONTEMPORANĂ, TE LA TEORIE LA PRAXIS

CZU:821.135.1-1(478).09

<https://doi.org/10.52505/filomod.2024.18.38>

TENDINȚE ȘI ORIENTĂRI ÎN POEZIA FEMININĂ CONTEMPORANĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA

Dorina ROTARI

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-6230-3714>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. *Prezentul articol abordează poezia feminină contemporană din Republica Moldova, care, în contextul eclecticismului literar douămiist, se remarcă printr-o varietate de direcții și formule estetice: biografism, neoexpresionism, minimalism, autenticism etc. Aflată timp îndelungat sub semnul stereotipizării, poezia feminină se decantează în prezent de istoria genului, impunând individualități poetice aflate în căutarea propriilor esențe creatoare (Ecaterina Bargan, Ana Donțu, Maria Paula Erizanu, Aura Maru, Irina Nechit, Ana Rapcea ș. a.). Trebuie remarcată și libertatea de expresie a poeziei feminine contemporane, care conduce nemijlocit la coexistența mai multor tendințe și orientări artistice. Realul, ficționalul, biografismul, sinceritatea extremă, visceralul, minimalismul autenticist etc. reprezintă câteva dintre părțile constitutive ale acestui melanj artistic.*

Cuvinte-cheie: *poezie feminină, douămiism, orientări artistice, autobiografism, corporalitate, autenticitate etc.*

Tendencies and orientations in contemporary female poetry from the Republic of Moldova

Abstract. *The present article addresses the contemporary female poetry from the Republic of Moldova, which, in the context of dualist literary eclecticism, stands out through a variety of directions and aesthetic formulas: biographicalism, neo-expressionism, minimalism, authenticity, etc. Being for a long time under the sign of stereotyping, female poetry is currently decanting from the history of the genre, imposing poetic individualities in search of their own creative essences (Ecaterina Bargan, Ana Donțu, Maria Paula Erizanu, Aura Maru, Irina Nechit, Ana Rapcea etc.). Also noteworthy is the freedom of expression of contemporary female poetry, which leads directly to the coexistence of several artistic trends and orientations. The real, the fictional, the biographical, the extreme sincerity, the visceral, the authentic minimalism etc. represent some of the constituent parts of this artistic melange.*

Keywords: *feminism, female poetry, dualism, artistic orientations, autobiography, authenticity etc.*

Fără intenția de a reveni la discuțiile teoretice despre „literatura feminină”, implicit despre traseul sinuos de câștigare a autorității acesteia înăuntrul „câmpurilor culturale” (P. Bourdieu) și de reanonizare a tradiției literare, ne-am propus în prezentul articol să analizăm practicile literare feminine din spațiul românesc de după 2000, împărtășind convingerea că literatura scrisă de femei ar trebui receptată fără poncife și preconcepții, ca literatură pur și simplu, și că „orice discuție literară poate fi purtată atunci când criteriile sunt literare” (Corcinschi, 2015, p. 24).

Urmărind sumar articularea unei tradiții scriitoricești feminine în literatura română, remarcăm prezența unor voci distincte încă din secolul al XIX-lea. Totuși, conceptul de „poezie feminină” se impune pe la începutul secolului XX, odată cu afirmarea liricii semnate de Magda Isanos, cu o „mare influență asupra întregii poezii feminine de după război” (Manolescu, 1996). Analiza critică a operei acesteia conținea abundant mărci descriptive ale feminității scriiturii: „feminitate și poezie a fiziologiei” (Pompiliu Constantinescu); „finețea feminină” și „talentul inegalabil până-n prezent în versificația feminină” (Constantin Vârtej); „o gingașă strună feminină” (Vasile Badiu) etc. Câteva decenii mai târziu, Ana Blandiana avea să releve nepotrivirea alăturării niciunui adjectiv noțiunii de *poezie*, întrucât „poezia este unul dintre acele puține cuvinte cărora sensul absolut nu le permite delimitare” (Blandiana, 1987, p. 123).

După a doua jumătate a secolului XX, lirica feminină nu mai este un fapt întâmplător, ci începe să capete amploare și să-și redescopere coordonate și direcții artistice inedite. Și mai tranșantă este poziția poeziei feminine în cadrul mișcării literare douămiiste, a cărei inițiatoare (potrivit unei anchete poetice) ar fi Angela Marinescu (n. 1941). Prin intermediul volumelor sale, unele ignorate până nu demult (*Probleme personale, Sânge albastru, Limbajul dispariției, Structura nopții, Cocoșul s-a ascuns în tăietură, Parcul, Blindajul final* etc.), scriitoarea a influențat evoluția poeziei actuale, ajungând să fie numită „douămiistă înainte ca douămiismul să existe” (Ancheta „Vatra”, 2016, p. 89).

Printre trăsăturile definitorii ale noii poezii (aflate încă în proces de coagulare și afirmare) semnalăm următoarele: autobiografismul vădit; un soi de prozaim expus pe larg, prolix, alteori concis, metaforic; caracterul visceral și naturalismul în descrierea exuberantă a corporalității; sensibilitățile și frisoanele de esență neoexpresionistă; sinceritatea care confruntă tabuurile și le „digeră” ca pe un exercițiu vital etc. Despre predispoziția pentru autobiografie, ca marcă a liricii feminine în general, vorbește Virginia Woolf în eseu *O cameră doar a ei*, argumentând că „toată educația literară pe care o primea o femeie la începutul secolului XIX era o educație a observației caracterului și a analizei emoțiilor” (Woolf, 2018, p. 70). Dincolo de aceasta, în poezia contemporană, autobiografismul marchează abolirea granițelor dintre textualizarea lumii și depășirea limitelor existențiale prin text, postulându-se drept o salvare din neantul mundan.

Relevant în acest sens este volumul Ecaterinei Bargan *Cântece de la șase* (2011), în care confesiunea autobiografică reface faliile dintre real și ficțional, dezvăluind dorința avidă de libertate, de regăsire a propriului sine în multitudinea de fapte și obiecte banale din jur. Alienarea și conștiința sinelui văzut ca obiect este compensată de proiectarea ființei în păpușile din copilărie (Burjui, Marta, Sneg), care nu poartă

ele însele nicio poveste, ci „ochii injectați cu întâmplările mele”, înlesnind travaliul anevoios de maturizare prin asumarea greșelilor comise de „colega” lor de joacă: „îmi spăla întotdeauna greșelile,/ care se îndesau/ ca niște/ riduri în obrajii lui” (*Burjui*) (Bargan, 2011, p. 9). Observăm importanța vitală ce se acordă păpușilor și influența lor modelatoare asupra eului liric: „Suferea de claustrofobie,/ când de fapt a fost martorul ocular/ al întregii mele vieți”, devenind o „jucărie care face parte din mine” (*Sneg*) (Bargan, 2011, p. 57). Eșalonarea zilelor, descrise ca într-un „carnetel plin de secrete”, capătă valențele unei istorii personale, cu toate încercările de a schimba direcția „bilei de bowling” care „deja a fost aruncată” în mrejele insignifiante ale vieții.

În volumul *Cadrul 25* (2015) semnat de Ana Donțu, autobiografismul constituie pretextul unei confesiuni subtile, dar și speranța reevaluării întâmplărilor din trecut, care își mai proiectează încă impactul asupra prezentului: „Pereții care/ îi dai cu var, cu mai mult var,/ să nu se vadă trecutul” (*Vorbește cu mine*) (Donțu, 2015, p. 15) sau „Nu am răbdare săucid tot ce e mai vechi/ și tot ce e mai întunecat în mine/ sau ceea ce putrezește sângele în inimă” (*A trecut vremea când ascundeam poezii sub parchet*) (Donțu, 2015, p. 18). Poezia autoarei conturează un univers liric brăzdat de mărcile confesiunii biografice, dezlănțuind un proces de inspectare interioară: „mă așez cu ceașca/ fierbinte în mâini/ lumina de la 5/ dimineța/ în care mă simt/ mereu/ caraghioasă”. Obiectele capătă voci senzoriale, ele mediază contactul cu lumea și tot prin intermediul lor se derulează confesiunea: „cine să-mi spună cum e pământul când îl arunci în groapă/ (...)/ cum e să fii un fir de ață și să atârni de paltonul cuiva/ sau o jucărie de sub pat și să te acoperi de praf”. Jucăriile, păpușile deschid lumea posibilităților în contrast cu stavilele lumii brăzdate de logică și canoane, unde părinții „ne-au spus că poți să devii plat ca o foaie/ dacă trece peste tine un automobil”, în timp ce-n lumea virtuală a jocurilor se anulau marginile și totul era posibil: „să cazi de la înălțimi mari să te ridici și să fugi mai departe/ să te parașutezi cu umbrela de pe casă/ să-ți găurești stomacul și să te faci stropitoare pentru flori”.

O altă tendință definitorie pentru poezia feminină, în general, dar și pentru cea douămiistă, în particular, este orientarea spre corporalitate. Cu referire la aceasta, exegeta Tatiana Ciocoi susține că „politica reprezentării corpului și a dorințelor feminine devine o problemă: a) există riscul reproducerii stereotipurilor feminine derogate pe care scriitoarele și le pot asuma...; b) tentativa de a provoca imaginarul erotic masculin, interesat doar de forma exterioară a corpului femeii, reprezentând suferința, dolorismele, vulnerabilitatea, handicapurile biologiei feminine, poate întări în cultură o asemenea convenție a corpului feminin „defectuos”; c) rezultată din absorbția îndelungată a experiențelor unei culturi fundamental străine și prădătoare, senzualitatea feminină este reprezentată, în textele scrise de femei, prin structuri esențial tragice (coșmaruri, dezastre mentale, dureri inconceptibile, sentimentul de frică, de culpabilitate, incertitudini, incapacitatea de a „recita” partea subiectului fericit etc.)” (Ciocoi, 2012, p. 17).

În poezia douămiistă, corporalitatea relevă trecerea de la dimensiunea metafizică la cea intimă a omului ca ființă biologică, iar limba corpului capătă o nouă estetică, răsturnând ordinea lumii percepute conceptual: „dacă vorbești limba cârnii să nu

mai vorbești în cuvinte/ dacă vorbești limba cuvintelor să nu mai doară” (Aura Maru, *hudson*). Pe această structură se edifică întreg volumul *Du-te free* (2015) semnat de Aura Maru, care abordează tema emigrării într-o lume aflată sub semnul globalizării și al consumerismului. Voiajul interminabil se derulează pe două planuri paralele: în lumea exterioară, orânduită în hărțile schematice ale liniilor de metrou și ale scârilor rulante de la aeroport; și în interioritatea corpului, măcinat de constrângeri și îndoieli. Deși, aparent, corpul marchează locul pe hartă, eul liric nu se regăsește în niciun punct, nu încapă în niciun oraș, reperele spațiale fiind inutile întru cunoașterea și liniștirea interiorului tulburat de vertiginosă escapadă în lume. Emigrările nu duc decât în interior, amintind de o excursie viscerală care condamnă la solitudine: „între mine și creierul meu/ nu mai există nimic/ nici să fug nu mai are rost” (*jogging*) (Maru, 2015, p. 33). Poeta douămiistă își exprimă tranșant orientarea spre corporalitate și visceral: „încă nu/ încă nu/ se întâmplă nimic/ în afară de lucruri/ foarte viscerale” (*încă nu*) (Maru, 2015, p. 8), iar identitatea eului se reflectă direct în limitele corporalității: „pielea asta care te conține/ și te obligă la autoconservare” (*pariu*) (Maru, 2015, p. 10). Treptat, constrângerea interioară devine tot mai acută, în raport direct cu însurirea progresivă a escapadelor, corpul fiind răbojul pe care se înscriu eșecurile și raporturile antitetice dintre eu și ceilalți: „tot ce e de la suprafața pielii încolo/ e despre ceilalți oameni” (*căi lăturalnice*) (Maru, 2015, p. 28). Într-un final, linia dintre corp și lume se estompează, nuanțând impactul brut și agresiv al înstrăinării: „nervii ți se ramifică în forma rețelelor de metrou/ iar în timp ce mergi pe culoarul avionului/ simți cum distanța ți se derulează/ sub picioare/ cu fiecare drum” (*excursionistul perfect*) (Maru, 2015, p. 40). „Căile lăturalnice” ale călătorului conduc spre despărțiri, incertitudini, înstrăinări de sine și de baștină, spre senzația explozivă a unei segregări dintre eu și lume: „în creierul meu era ca bucățile de grafit/ de la cernobâl/ înainte să izbucnească”. Sunt, până la urmă, niște despărțiri inevitabile, pentru că „eram oricum prea mulți” (Maru, 2015, p. 46) pe această lume mereu în mișcare.

O îmbinare subtilă a biograficului cu autoreferențialitatea fiziologică regăsim în poezia Irinei Nechit, care ilustrează direcția ființială, cu valențe neoexpresioniste. În volumul *Gheara* (2003), autoarea explorează imaginarul specific poeziei feminine (*sarcina, burta, nașterea* etc.), implicit dimensiunea ființială feminină a creației („O mie de vieți au ieșit din o mie de gravide/ O mie de raze i-au mângâiat pântecul (...)/ O mie de gravide au intrat în mare./ O mie de ani au plutit pe cer umbre de prunci./ O mie de glasuri au cântat patima fetei./ Iubitul meu sufletul meu soarele meu”) (Nechit, 2003, p. 62). În viziunea autoarei, destinul ontologic se reface continuu, pivotând dintr-un spațiu într-altul, cu o finalitate prescrisă în întuneric, iar survolarea acestora conduce, în cele din urmă, la cunoașterea esenței obscure a neființei. Sferic, totul pornește și se sfârșește într-un punct; lumea, tranșată la propriu de „gheară”, drept mijloc de pătrundere în esență, capătă forma ovală a începuturilor, a zilei care „ne va zămisli/ la ora zero pe noi cei care nu avem încă morminte” (*Gheara I*) (Nechit, 2003, p. 7). Obsesia constantă a eului liric pentru cealaltă lume este însoțită uneori de resemnare, alteori de nostalgia sucombării, iar disperarea va duce la utilizarea „ghearei” cu care va scrie pe „varul peretelui/ mesaje pentru cei de dincolo”, fără niciun răspuns, cu care va roade

litere „murmurând rugăciuni/ în limba celor ce se rugau dincolo”. Albul varului, al părului, al fărâmelor fosforescente de tencuială simbolizează trecerea, neființa, acea zonă zero, singurul punct ocolitor al vieții și al morții, deci al manifestării plenare a existenței, acolo unde va întâlni „celula care am fost/ rugând-o să mă primească” (*Ca în celulă*) (Nechit, 2003, p. 29).

Anxietățile thanatice, corelate cu biograful amintirilor din copilărie, sunt readuse de Irina Nechit și în volumul *Copilul din mașina galbenă* (2010), într-un program autenticist asumat în mod conștient de autoare. Reculul în trecut se produce abrupt, printr-o „împușcătură”, resimțită intens la nivelul corpului și deschizând în golul provocat de aceasta o lume întregă: „cadrele acelea cu fetița așezată pe iarbă/ lângă o rămă umflată și cu părinții tineri/ jucând volei pe stadionului de la marginea/ satului” (*O împușcătură*) (Nechit, 2010, p. 14). Într-un tablou marcat de un „onirism realist”, „glontele” conduce ascensional spre tărâmul viselor, unde memoriile se delectează cu gustul libertății: „glontele tocmai trecea prin craniul meu când/ l-am visat pe primul meu iubit” (*Gheișa*) (Nechit, 2010, p. 52). Revelația amintirilor, care reface legătura cu personajele trecutului (mama, tata, bunicii etc.), se desfășoară „ca într-un videoclip” și pare a fi unica salvare din labirintul existențial direcționat spre moarte. Trecutul reprezintă o a doua șansă, perceput și el sub marca visceralului, atunci când era un „embrion sănătos care nu scria versuri”, când „uterul ei a fost oceanul meu personal/ pe vremea când aveam branhiile/ lăbuțe gelatinoase coadă de moluscă/ și nu bâiguiaam nu șușoteam nu mârâiam/ nu vorbeam prin somn” (*Dacă aș citi în fața lui*) (Nechit, 2010, p. 57).

Poeta refuză sentimentalismul în virtutea prozaicului asumat conștient, acceptă inexorabilitatea thanatică a existenței, discursul liric fiind totuși marcat de o delicată complezență cu moartea: „Oh gâtul meu parfumat/ l-am păzit până acum de funie/ de lama cuțitului și de privirea bufniței./ Cum să-l apăr de frig/ ce cântec ar trebui să se nască în beregata mea/ încât pielea tremurătoare să se întindă” (*Gâtul meu parfumat*) (Nechit, 2010, p. 58). Propensiunea obsesivă față de moarte este însoțită de o luciditate austeră, fără regrete, de o stare de resemnare și impasibilitate ontică: „știu un cimitir cochet/ unde morții nu putrezesc/ la un an după dispariția fizică ei/ nu dispar/ stau întinși în costume elegante și se/ acoperă de un puf verzui” (Nechit, 2010, p. 28). Acest fapt confirmă teza că noul expresionism, douămiist, chiar dacă se definește printr-un imaginar violent, marcat de criză, ruptură, convulsie, spaimă viscerală, nu exclude gingășia, candoarea, prospețimea, ca veșminte ale epifanicului negativ.

Așa cum am putut observa prin analiza sumară a câtorva volume douămiiste, poezia feminină se centrează pe documentarea experienței de viață și ancorarea trăirilor într-o realitate proprie, pe conferirea unei valori semantice corpului în care ființează. Absorbția viscerală a realității participă implicit la crearea unei atmosfere intime, decantate de pudoare și duplicitate, sondând într-un mod autentic o lume trăită până la cele mai mici amănunte. Trebuie remarcată și libertatea de expresie a poeziei feminine douămiiste, care conduce nemijlocit la persistența concomitentă a mai multor formule estetice aflate în plin proces de coagulare și afirmare valorică.

Referințe bibliografice:

1. BARGAN, Ecaterina. *Cântece de la șase*. Chișinău: Editura Gunivas, 2011.
2. BLANDIANA, Ana. *Eu scriu, tu scrii, el, ea scrie*, București, 1987.
3. DONȚU, Ana. *Cadrul 25*. București: Casa de Editură „Max Blecher”, 2015.
4. MARŪ, Aura. *Du-te free*. Chișinău: Editura Cartier, 2015.
5. NECHIT, Irina. *Copilul din mașina galbenă*. Chișinău: Editura Cartier, 2010.
6. NECHIT, Irina. *Gheara*. București: Editura Vinea, 2003.
7. CIOCOI, Tatiana. Eva în Agora. Scurt istoric al gândirii critice feministe din secolul al XX-lea. În: *Metaliteratură*. 2012, nr. 5-6 (31), p. 10-19.
8. CORCINSCHI, Nina. Literatura nu are sex. În: *Metaliteratură*. 2015, nr. 1, p. 23-25.
9. MANOLESCU, Nicolae. *Poezia română modernă de la G. Bacovia la Emil Botta*. București: ALLFA, 1996.
10. WOLF, Virginia. *O cameră doar a ei*. București: Black Button Books, 2018.
11. Marinescu Angela și poezia tânără – anchetă [online]. Disponibil: <https://revistavatra.org/2016/10/11/angela-marinescu-si-poezia-tanara-ancheta/> [citat: 16.08.2024].

Notă: Articolul a fost realizat în cadrul proiectului de cercetare: „Contexte socioculturale autohtone și interconexiuni europene în creația populară și literatura cultă din Basarabia (sec. XIX până în prezent)”, cifrul 20.80009.1606.03, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

CZU:821.135.1-3.09

<https://doi.org/10.52505/filomod.2024.18.39>

DISLOCĂRI ALE REGIMULUI NARATIV LIRIC ÎN PROZA LUI MAX BLECHER

Carolina GABURA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2286-1683>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM

Rezumat. *Mai puțin studiată în plan naratologic, opera lui M. Blecher deschide perspective generoase în procesul de explorare a regimului narativ liric, în pofida etichetărilor tipologice de apartenență la diferite orientări literare ce ar exclude prezența unui atare fel de expunere. În acest articol, se va examina specificul dislocărilor regimului narativ liric, urmărindu-se poeticitatea perspectivei narative și a imaginarului, situațiile de discurs create de narator, alteritățile lui, organizarea formală a discursului. De asemenea, se va urmări cum transgresarea realului, explozia imaginii, evaziunea în irealitate, transpuse în acest regim, atribuie halucinantă autenticitate dramei identității eului.*

Cuvinte-cheie: *regim narativ, lirism, imaginar, irealitate, identitate, alteritate, vizionar.*

Dislocation the lyrical narrative regime in Max Blecher's prose

Abstract. *Less studied in terms of narratology, M. Blecher's work opens generous perspectives in the exploration of the lyrical narrative regime, despite the typological labelling of belonging to different literary orientations that would exclude the presence of this kind of exposition. In this article, the specifics of the dislocations of the lyrical narrative regime will be examined, following the poetics of the narrative perspective and the imaginary, the discourse situations created by the narrator, his alterities, the formal organization of the discourse. It will also be observed how the transgression of the real, the explosion of the image, the escape into unreality, transposed in this regime, attribute hallucinatory authenticity to the drama of the identity of the self.*

Keywords: *narrative regime, lyricism, imaginary, unreality, identity, otherness, visionary.*

Scriitor cu „o existență dramatică” (Glodeanu, 1998, p. 295), Max Blecher este autorul unei opere neordnate, a cărei recunoaștere în canonul literar românesc a fost destul de târzie. Fiind un caz excepțional de receptare, printre „cele mai problematice și dificile ale spațiului nostru cultural”, mai ales „prin dinamica internă” a parcursului și prin durata atingerii cotei valorice actuale (Brăvescu, 2011, p. 12), „hinterlandul” prozei lui Blecher (Brăvescu, 2011, p. 12) a atras nenumărate etichetări tipologice ce țin de apartenența ei la orientări literare

diferite, printre care: expresionism (Protopopescu, 1972, p. 58-80), autenticism, absurd, existențialism (Glodeanu, 1998, p. 296-302), suprarealism (Copaciu, 2015, p. 199-204), postmodernism (Cărtărescu, 2010, p. 293-295), persistând, totuși, în ultima instanță, titulatura de ciudat, mistic și tulburător, atribuită în unanimitate scriitorului. Proza acestuia, reprezentată de trei romane: *Inimi cicatrizate* (1936), *Întâmplări în irealitatea imediată* (1937) și *Vizuina luminată* (apărut postum, în 1971), este străbătută de același fior al existenței dramatice, care îi conferă o surprinzătoare unitate, iar structura ei e una „fractalică, suprafețe curbe se autogenerază continuu, într-o permanentă curgere” (Băicuș, 2004, p. 15).

Fiind un mixaj de oniric, mitic și filozofie, opera blecheriană e permeabilă invaziei lirismului care palpită în subteranele ei, făcând să vibreze coarda patetică a existenței umane. Autorul nu intenționează să insiste asupra propriului sentiment existențial, alimentat de suferința provocată de o boală incurabilă și exploatat ca sursă a unui lirism lamentabil și plin de amărăciune. După cum afirmă N. Balotă, „disperarea sa existențială nu devine nicidecum sursă de expresie artistică” (Balotă, 1997, p. 118), fapt întărit de Blecher însuși, pentru care suferința fizică este „abjectă, fără sens”, din care motiv refuză să o „ridice” „la un rang ilustru ca de exemplu «nobilă și admiratoare inspiratoare de artă» și aceea care singură dă naștere operelor viabile” (Apud Balotă, 1997, p. 118). E adevărat faptul că scriitorul, după cum remarcă unul dintre primii critici ai operei sale, E. Ionescu, „trecând prin psihologie, prin emoție depășește totuși planul psihologic, realitatea prea superficială a emoției. Emoția, durerea, psihologicul sunt lucruri false, ca tot ce aparține falsei „realități”, lumii drăcești, malefice, de lavă, și se îndoiește de ele, le desconsideră” (Ionescu, 1992, p. 279), dar tot atât de adevărat e și faptul că autorul, proiectându-se în alter-egourile sale ficționale, naratorii, nu se distrage deloc emoției, alegând strategii inedite de a crea focare de iradiere a acesteia. Trăirile blecheriene nu exprimă stări strict personale, acestea, generate de o subiectivitate stihiiică, sunt integrate în magma unui lirism căruia Ion Barbu i-a zis „absolut”. Sursele acestui lirism rezidă în contemplarea suferinței, constituită din câteva dominante formale, enumerate de A. Brăvescu: „1. precaritatea materiei obiectuale (conștiința dureroasă a obiectualității); 2. haosul materiei obiectuale ca viziune și trăire; 3. tentația și oroarea putreziciunii, murdăriei și gelatinosului; 4. tentația lichidului și fluidului; 5. umezeala; 6. decorul; 7. feericul (visul); 8. neantul; 9. „atmosfera” ca tonalitate lirică, specifică locurilor unde se petrec experiențele existențiale” (Brăvescu, 2011, p. 97). Aceste forme ale suferinței asumate de naratorii lui Blecher lasă să se întrevadă repulsia față de materie, trăirea propriului vid, sentimentul teatralității lumii, starea de angoasă, de anxietate, toate simțite cu mare acuitate.

Din acest unghi de vedere, alegerea de către scriitor a regimului homodiegetic ca mod de expunere de bază (cu excepția romanului *Inimi cicatrizate* unde este explorat cel heterodiegetic), este pertinentă, întrucât naratorul ce-l instituie, evoluând la persoana I, se apleacă, în primul rând, asupra propriei interiorități, ceea ce favorizează impresionante deschideri spre afectivitate, spre expuneri sensibilizate. Printre regimurile narrative explorate de autor (obiective, fantastice, lirice), cel din urmă necesită atenție aparte. Se știe că un factor decisiv la instituirea regimului narativ liric este structura emoțional-psihologică a naratorului, interioritatea lui,

care poate fi lirică ori nonlirică (Gabura, 2022, p. 50-51), identitatea pe care și-o construiește prin prisma conștiinței: ludice, reflexive, poetice ori dramatice etc. Evaluate din această perspectivă, efigiile emoțional-psihologice ale naratorilor din proza lui Blecher sunt anevoie de definit exact, ci doar cu o oarecare aproximație. În romanul *Întâmplări în irealitatea imediată* personajul-narator manifestă o adevărată „fraktură identitară” (Băicuș, 2004, p. 31) care anunță o criză de identitate bazată pe o dilemă ontică: „Când privesc mult timp un punct fix pe perete, mi se întâmplă câteodată să nu mai știu nici cine sunt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca și cum aș fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personajiu Abstract și persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale.

În clipa următoare, identitatea mea se regăsește, ca în acele vederi stereoscopice, unde cele două imagini se separă uneori din eroare și numai când operatorul le pune la punct, suprapunându-le, dau deodată iluzia reliefului. Odaia îmi apare atunci de o prospețime ce n-a avut-o înainte. Ea revine la consistența anterioară, iar obiectele din ea se depun la locurile lor, așa cum într-o sticlă cu apă un bulgăr de pământ sfărâmat se așază în straturi de elemente diferite, bine definite și de culori variate. Elementele odăii se stratifică în propriul lor contur și în coloritul vechii amintiri ce o am despre ele” (Blecher, 2011, p. 34). Fragmentul citat, devenit antologic, evidențiază scindarea și, totodată, „de-personalizarea” naratorului aflat în căutare de sine. Criza de identitate „se asociază, pe de o parte, cu un proces vizionar: se desfășoară în timp ce Naratorul se pierde într-o contemplare fără obiect, în vidul viziunii. Pe de altă parte, criza înseamnă o sciziune și, subsecvent, dedublarea identității” (Balotă, 1997, p. 120). Dizolvarea identității, pierderea, sciziunea ei, despre care relatează N. Balotă, denotă fragmentarismul personalității eroilor-naratori și abisurile lor interioare, ceea ce determină reeditarea lor nesfârșită. Proiectarea eului într-o suită de alterități (cea a arlechinului, a biblicului Iov, a unor „roboți microscopici” ce înregistrează procesele petrecute în sistemul circulator vascular etc.) denotă tot atâtea percepții insolite, stranii, fascinante ale lumii văzute în structura ei multistratificată, toate subzistând tendința de autodefinire a eului, căci, după cum afirmă M. Heidegger, „eu nu pricep pentru a percepe, ci pentru a mă orienta, a-mi croi un drum, pentru a mă ocupa de ceva anume” (Heidegger, 2003, p. 580). Astfel, personajul blecherian „comută regimul său existențial în altul pentru a-și citi identitatea prin intermediul altor identități pe care le va construi” (Ciobotaru, 2015, p. 62).

Deseori, în *Întâmplări în irealitatea imediată*, naratorul recurge la situații de discurs prin care transmite „live-uri” din așa-zisa *irealitate*, loc unde ființa „este regândită” și își găsește „alternativele existențiale” (Ciobotaru, 2015, p. 63). M. Sebastian mărturisește că *irealitatea* blecheriană nu ține de dimensiunea visului, ci a cotidianului, o irealitate nu este „nici Abstractă, nici închipuită, ci, dimpotrivă, vie, precisă, organică” (Apud Brăvescu, 2011, p. 66). Transmisiunile din *irealitate*, de fapt, niște experiențe metafizice având drept scop revelarea naturii umane autentice, recuperarea esențelor, regenerarea ființei mutilate, sunt încărcate de poeticitate și lirism. Imaginea materialității greoaie, proiectate de naratorul prizonier în lumea obiectelor, surprinde prin asocierile poetizate îndrăznețe, ce pun în evidență o conștiință lirico-meditativă: „În obiecte mici și neînsemnate: o pană neagră de

pasăre, o cărticică banală, o fotografie veche cu personagiile fragile și inactuale, ce parcă suferă de o boală internă, o tandră scrumieră de faianță verde, modelată ca o frunză de stejar, veșnic mirosind a cenușă stătută; în simpla și elementara aducere-aminte a ochelarilor cu lentilă groasă ai bătrânului Samuel Weber, în astfel de mărunte ornamente și lucruri domestice regăsim toată melancolia copilăriei mele și acea nostalgie esențială a inutilității lumii care mă înconjură de pretutindeni ca o apă cu valurile împietrite. Materia brută – în masele ei profunde și grele de țărână, pietre, cer sau ape, ori în formele ei cele mai neînțelese, florile de hârtie, oglinzile, bilele de sticlă cu enigmaticele lor spirale interioare, ori statuile colorate – m-a ținut întotdeauna închis într-un prizonierat ce se lovea dureros de pereții ei și se perpetua în mine, fără sens, bizara aventură de a fi om” (Blecher, 2011, p. 57).

De regulă, intruziunile în *irealitate* sunt însoțite de o stare specifică, cea de leșin, „sindromul capital al crizelor Naratorului” care este, în fond, „o stare estetică, o ek-stazie, o ieșire în afară de sine prin tulburarea fruntariilor dintre vis și veghe” (Balotă, 1997, p. 126). Prin prisma unei astfel de stări, sunt delimitate spațiile „blestemate” și „binevoitoare”, revelate de o simfonie de simțuri, capabilă să redea reacțiile adverse ale unei ființe torturate de agresiunea realului ori trăind bucuria revelării unui loc securizant: „Pereții malului înalt, pe de o parte și de alta a pantei, erau abrupti și plini de iregularități fantastice. Ploaia sculptase șuvițe lungi de crăpături fine ca niște arabescuri, însă hidoase ca niște plăgi rău cicatrizate. Erau adevărate zdrențe, din carnea lutului, răni oribile și beante. (...)

Simțul meu olfactiv se despărțea undeva în mine în două, și efluviile mirosului de putreziciune atingeau regiuni de senzații diferite. Mirosul gelatinos al descompunerii cojilor era separat și foarte distinct, deși concomitent, de parfumul lor plăcut, cald și domestic de alune prăjite. (...)

Când mă dezmeticeam puțin, găseam lângă mine decorul intim și nespus de plăcut al grotei cu un izvor ce țâșnea încet din stâncă și se prelingea pe pământ, formând în mijlocul prundului un bazin cu apă foarte limpede, deasupra căruia mă aplecam pentru a privi fără să mă satur niciodată minunatele dantele ale mușchiului verde din fund, viermi agățați de frânturile de lemn, bucățile de fier vechi cu rugină și mâl pe ele, animale și lucruri variate din fundul apei fantastic de frumoase” (Blecher, 2011, p. 37).

În romanul *Viziuna luminată*, imaginarul luxuriant, construit după principiul anamorfozei, pune în evidență natura vizionară a naratorului, ce-și dezlănțuie firea excentrică prefigurând „realități” halucinante ale pelerinajului său transcendent prin prisma unui lirism intelectualizat, de marcă. Este vorba, nu în ultimul rând, de imaginea absorbantă a craniului din finalul romanului, ce tălmăcește „un arhetip al spațiului închis, al existenței incapsulate” (Balotă, 1997, p. 132), proiectând, în ultima instanță, spațiul propriei identități ca „un loc rău” (Manolescu, 2008, p. 574), blestemat, de unde este imposibil de evadat: „Era un craniu atât de curat și frumos, încât părea desenat, și într-adevăr se vedeau toate încheieturile dintre diferitele lui oase ca niște splendide și fine caligrafii scrise pe os cu o dexteritate și un rafinament cât se poate de desăvârșit.

Și cum nu mă gândisem la asta?

Iată, astea erau găurile negre care mă priveau, care mă priveau pe dinăuntru.

Eram în craniu, în craniul calului, în splendidul și uscatul gol al oaselor lui uscate. (...) În care colț mă uitam regăseam craniul, interiorul de ivoriu și oase, crăpăturile pereților nu erau decât încheieturile cu care se strâneau oasele.

În spatele meu, departe, se întindea stârvul în putreziciune. Tot sanatoriul putrezea acolo alungit, cu totul descompus” (Blecher, 2011, p. 230).

O particularitate distinctă a interiorității naratorului blecherian rezidă în caracterul ei fizic. Supranumită metaforic „vizuina luminată”, „interioritatea trupului”, menționează criticul N. Manolescu, „nu mai are în vedere ființa emoțională sau reflexivă, ascunsă în adâncul sufletului, ci pare a pregăti revelarea unei ființe de carne și oase, aflată dincoace de piele, într-o interioritate pur fizică. Ochiul închis afară, înăuntru se deșteaptă: dar nu spre trăirile povestitorului, ci spre himerele lui” (Manolescu, 2008, p. 559). Ținem să atragem atenția asupra faptului că „himerele” naratorului sunt proiecțiile vizionare ale „trăirilor” lui, iar trupul lui, ca și în proza lui M. Cărtărescu, Gh. Crăciun, S. Popescu, este un focar de iradiere a poeticității asimilate perspectivei narative a povestitorului. Secvența în care naratorul, asemenea unui robot minuscul, își explorează „oceanul interior”, descoperind misterele sistemului circulator, conturează o imagine originală a trupului, învederând stări care, după cum afirmă S. Popescu, țin de senzorialitate, de „gândirea senzorială”, de corporalitatea gânditoare (Apud Brăvescu, 2011, p. 185), imposibil de catalogat. Iată acest fragment memorabil, în care circulă sevele unei gândiri poetice veritabile, transpuse într-un regim narativ puternic liricizat de proiecțiile metaforice și simbolice: „În clipa când scriu, pe mici canale obscure, în râulețe vii șerpuitoare, prin întunecate cavități săpate în carne, cu un mic gălgâit ritmat în puls se revarsă în noaptea trupului, circulând printre cărnuri, nervi și oase sângele meu. În întuneric curge el ca o hartă cu mii de râulețe prin mii și mii de țevi și, dacă îmi închipui că sunt destul de minuscul pentru a circula cu o plută pe una din aceste artere, vuietul lichidului care mă duce repede îmi umple capul de un vâjâit imens în care se disting bătăile ample pe sub valuri ca ale unui gong, ale pulsului și valurile se umflă și duc bătaia sonoră mai departe pe sub piele (...) (Blecher, 2011, p. 168). Imaginea aceasta, hiperbolizată treptat, „Și mă gândesc la toate râurile, cascadele și canalele obscure de sânge din atâția și atâția oameni care sunt pe pământ” (Blecher, 2011, p. 169) tâlmăcește ideea de unitate pe care umanitatea o constituie: „Dar asemenea indivizi care freacă ca un copac (pentru că arterele și venele descriu un copac interior) își trimit crengile unii altora și se transformă într-un uriaș sistem de vase comunicante. (...) Nimic nu mai poate exista decât în contiguitate cu ceilalți, ființa se transformă într-unul din vasele comunicante din această imensă rețea, iar scrisul e doar încercarea de a fixa această curgere” (Băicuș, 2004, p. 43-44).

Printre modalitățile de intensificare a lirismului în proza lui M. Blecher evidențiem pe acelea ce țin de sintaxa imaginarului, în speță, organizarea în antiteză a unităților narative, care permite producerea tensiunii lirice, rezultată, potrivit lui Șt. Cazimir, unei antinomii ori opoziții (Cazimir, 1971, p. 10). Astfel, în *Vizuina luminată*, naratorul contrapune episodul în care descoperă, în una dintre plimbările sale cu trăsura, o grădină paradisiacă, sursă de bucurii și revelații pentru o lungă perioadă din viața sa de bolnav, celui în care se relatează cum, pornit cu dl Vanderkich în căutarea unui donator de sânge pentru fiul acestuia, Bobby, e silit să treacă fără a se

uita spre acest topos magic: „alte gânduri și sentimente mă frământau acum decât înainte cu câteva săptămâni și mi-ar fi trebuit desigur calmul de atunci pentru a simți plăcerea revederii locurilor acelea” (Blecher, 2011, p. 159). Euforia inițială, trădată de descrierea amănunțită a peisajului, unde fiecare element al naturii este nu atât văzut, cât trăit, dovadă fiind numeroase aprecieri superlative: „cel mai splendid, cel mai armonios”, „neînchipuită frumusețe”, este înlocuită de o stare sfâșietoare, care îl oprește până și să privească spre ea. O secvență cutremurătoare este și descrierea instantanee a senzației de sete covârșitoare, simțită de personajul-narator după intervenția chirurgicală, se asociază cu relatarea despre ultimele clipe de viață ale bolnavului din salonul vecin. Astfel de secvențe narative sunt întregite de digresiuni lirico-meditative, împânzite de întrebări retorice, care mențin regimul liricizat al expunerii: „în intervalul acesta mărunț de timp cât i-a trebuit razei de soare să se miște cu câțiva centimetri și eu să comit acțiunea aceasta simplă de a bea apă pentru a-mi astâmpăra setea, iată că în această clipă se întâmplase pentru un om faptul cel mai grav și esențial al existenței sale: murise. (...) În ce anume constă importanța unei clipe? În ce se poate recunoaște profunzimea și ireversibilitatea ei definitivă? În ce se diferențiază clipa când moare un om de celelalte, când nu se întâmplă decât fapte banale și simple? Dar în fiecare clipă se petrec fapte grave și fapte banale și decorul rămâne același, lumina după-amiezii aceeași și aceeași temperatură călduță a propriului meu trup închis în sacul lui de piele” (Blecher, 2011, p. 134).

În plan sintactic, regimul narativ se caracterizează printr-o frazare rafinată și muzicală, în care reluările de cuvinte (rare, e drept), diverse procedee de sintaxă poetică (de exemplu, îmbinarea apodozei cu protaza) produc efecte liricizante ale discursului: „Când evoc vreo amintire din acestea cu ochii închiși și ea renaște cu intensitatea realității de odinioară, când altădată îmi trec prin cap cu aceeași intensitate și în aceeași convingătoare lumină decoruri și întâmplări care n-au existat niciodată, când apoi, deschizând ochii, privesc în jurul meu în după-amiaza însoțită (...); când amintiri, viziuni și decoruri mi se perindă astfel dincoace și dincolo de pleoape, mă întreb adesea cu mare emoție care poate fi sensul acestei continue iluminări interioare (...)” (Blecher, 2011, p. 167).

Or, în proza lui M. Blecher regimul narativ liric e susținut de poeticitatea perspectivei și a imaginarului, de situațiile de discurs create de narator, organizarea formală a discursului, iar dislocarea lui frecventă în narațiune dă pregnanță sensibilizatoare dramei identității eului, care, în căutare de esențe, se exfoliază la nesfârșit, adoptând multiple alterități. Transgresarea realului, explozia imaginii, evaziunea în irealitate, transpuse în acest regim, dezvăluie cu mai multă autenticitate abisurile interioare ale eroilor acestui scriitor.

Referințe bibliografice:

1. BALOTĂ, Nicolae. *Romanul românesc în secolul XX*. București: Viitorul Românesc, 1997, 399 p.
2. BĂICUȘ, Iulian. *Micromonografie critică: Max Blecher – Un arlechin pe marginea neantului*. București: Editura Universității din București, 2004, 235 p.

3. BLECHER, Max. *Întâmplări în irealitatea imediată. Vizuina luminată*. București: Art, 2011, 256 p.
4. BRĂVEȘCU, Ada. M. *Blecher – un caz de receptare problematic și spectaculos*. București: Tracus Arte, 2011, 279 p.
5. CAZIMIR, Ștefan. *Tensiunea lirică*. București: Editura Eminescu, 1971, 184 p.
6. CĂRTĂREȘCU, Mircea. *Postmodernismul românesc*. București: Humanitas, 2010, 506 p.
7. CIOBOTARU, Anamaria. Personajul blecherian sau ipostaza de a-fi-întru-moarte. În: *Caiete critice*. București: Expert, 2015, nr. 5, 126 p.
8. COPACIU, Leontina. La révélation ontologique et „l'irréalité immédiate”. În: *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*. Cluj-Napoca: Cluj University Press, 2015, nr. 3, p. 199-204.
9. GABURA, Carolina. Dimensiuni ale regimului narativ liric. În: *Integrare prin cercetare și inovare. Conferința științifică națională cu participare internațională 10-11 noiembrie, 2022. Rezumate ale comunicărilor. Științe umanistice și științe sociale*. Chișinău: CEP USM, 2022. 260 p.
10. GLODEANU, Gheorghe. *Poetica romanului românesc interbelic*. București: Libra, 1998, 390 p.
11. HEIDEGGER, Martin. *Ființă și timp*. Trad. de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă. București: Humanitas, 2003, 676 p.
12. IONESCU, Eugen. *Război cu toată lumea*, vol. I. București: Humanitas, 1992, 324 p.
13. MANOLESCU, Nicolae. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. București: Editura Gramar, 2008, 733 p.
14. PROTOPOPESCU, Alexandru. *Volumul și esența*. București: Ed. Eminescu, 1972, 320 p.

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

**INSTITUTUL DE FILOLOGIE ROMÂNĂ
„BOGDAN PETRICEICU-HASDEU”**

Universitatea de Stat din Moldova

Conferința științifică internațională

**FILOLOGIA MODERNĂ:
REALIZĂRI ȘI PERSPECTIVE ÎN CONTEXT EUROPEAN**

G. Călinescu

125 ani de la naștere

* * * * *
* * * * *



**DEPARTAMENTUL PENTRU RELAȚIA
CU REPUBLICA MOLDOVA**

Chișinău • 2024