

UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA



**50 DE ANI LA USM:  
SERGIU PAVLICENCO**

CONFERINȚĂ ȘTIINȚIFICĂ NAȚIONALĂ

Chișinău, 2024



**CENTRUL ȘTIINȚIFIC DIDACTIC  
LITERATURA UNIVERSALĂ  
ȘI COMPARATĂ  
FACULTATEA DE LITERE  
UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA**



**50 DE ANI LA USM:  
SERGIU PAVLICENCO**

*Aprobat de  
Consiliul Științific al USM*

**CONFERINȚĂ ȘTIINȚIFICĂ NAȚIONALĂ**

**Chișinău, 7 aprilie 2023**

**Chișinău, 2024**

CZU [821.09+80/81]:378(478)(092)(082)=00

C 50

Extras din ședința Consiliului Științific al USM din 15 noiembrie 2023,  
proces-verbal nr. 1

Consiliul Științific aprobă spre publicare lucrarea  
„50 de ani la USM: Sergiu Pavlicenco”. Culegere de articole

**Recenzenți:**

*Gabriella TOPOR, doctor, conferențiar universitar,  
Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”*

*Tatiana BABIN-RUSU, doctor, conferențiar  
universitar, Universitatea de Stat din Moldova*

*Fotografie de Nadejda Roșcovanu, patrimoniul  
Muzeului Național al Literaturii Române din Chișinău*

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

**50 de ani la USM: Sergiu Pavlicenco:** Conferință științifică națională, Chișinău,  
7 aprilie 2023 / comitetul științific: Igor Șarov [et al.]. – Chișinău: [S. n.], 2024 (CEP  
USM). – 258 p.: tab.

Antetit.: Universitatea de Stat din Moldova, Centrul Științific Didactic Literatura  
Universală și Comparată, Facultatea de Litere. – Texte: lb. rom., engl., fr., etc. –  
Rez.:

lb. rom., engl., rusă, etc. –Referințe bibliogr.la sfârșitul art. – În red.aut.–30 ex.

ISBN 978-9975-62-668-2.

[821.09+80/81]:378(478)(092)(082)=00

C 50

**ISBN 978-9975-62-668-2**

© USM, 2024

### **Președinte de onoare al conferinței:**

*Sergiu Pavlicenco*, profesor universitar, doctor habilitat în filologie, Universitatea de Stat din Moldova

### **Comitetul științific al conferinței:**

*Igor Șarov*, conferențiar universitar, doctor în istorie, Rectorul Universității de Stat din Moldova.

*Adriana Cazacu-Țigaie*, conferențiar universitar, doctor în filologie, Secretar de Stat la Ministerul Educației și Cercetării.

*Elena Prus*, profesor universitar, doctor habilitat în filologie, Prorector pe Proiecte, ULIM.

*Maria Șleahțișchi*, doctor habilitat în filologie, Directorul Muzeului Național al Literaturii Române.

*Ludmila Usatăi*, conferențiar universitar, doctor în filologie, Decanul Facultății de Litere, USM.

*Tatiana Ciocoi*, conferențiar universitar, doctor habilitat în filologie, USM.

*Ludmila Zbanț*, profesor universitar, doctor habilitat în filologie, USM.

*Aliona Grati*, profesor universitar, doctor habilitat în filologie, Directorul Școlii Doctorale Științe Umanistice, USM.

*Iraida Condrea*, profesor universitar, doctor habilitat în filologie, USM.

*Viorica Molea*, conferențiar universitar doctor habilitat în filologie, USM.

*Emilia Taraburca*, conferențiar universitar, doctor în filologie, USM.

*Angela Grădinaru*, conferențiar universitar, doctor în filologie, USM.

*Cristina Grossu-Chiriac*, conferențiar universitar, doctor în filologie, USM.

*Natalia Sporîș*, conferențiar universitar, doctor în filologie, USM.

### **Comitetul organizatoric al conferinței:**

*Emilia Taraburca*, conferențiar universitar, doctor în filologie, USM.

*Tatiana Ciocoi*, conferențiar universitar, doctor habilitat în filologie, USM.

*Cristina Grossu-Chiriac*, conferențiar universitar, doctor în filologie, USM.

*Natalia Sporîș*, conferențiar universitar, doctor în filologie, USM.

*Laura Mîrzac*, lector universitar, doctor, USM.

*Ana Gheorghiuță*, asistent universitar, magistrul în filologie, USM.

*Cristina Bosîi*, asistent universitar, magistrul în filologie, USM.

*Veaceslav Filimon*, asistent universitar, magistrul în filologie, USM.

*Marin Postu*, lector universitar, doctor în filologie, USM.

**Redactor** – coordonator al volumului: **Emilia Taraburca**

*\*Articolele sunt publicate în redacția autorilor*



**50 DE ANI LA USM:  
SERGIU PAVLICENCO**

## CUPRINS

### **Deschiderea lucrărilor**

<i>Emilia</i> TARABURCA .....	9
<i>Igor</i> ȘAROV .....	11
<i>Adriana</i> CAZACU-ȚIGAIE .....	13
<i>Ludmila</i> USATĂI .....	15
<i>Elena</i> PRUS .....	17
<i>Maria</i> ȘLEAHTIȚCHI .....	19
<i>Teo</i> CHIRIAC .....	21
<i>Tatiana</i> CIOCOI .....	24
<i>Iulian</i> CIOCAN .....	26
<i>Letiția Florina</i> BRĂTULESCU .....	27

### *Tatiana* CIOCOI

OMUL ȘI PROFESORUL SERGIU PAVLICENCO: 50 DE ANI DE LITERATURĂ ȘI DEDICAȚIE PROFESIONALĂ .....	29
--	----

### *Elena* PRUS

BORGES, ÎNTRE INTERTEXTUALITATE ȘI HIPERTEXT .....	36
--	----

### *Maria* ȘLEAHTIȚCHI

ROMANUL ROMÂNESC AL ULTIMULUI DECENIU: NUME VECHI ȘI NUME NOI, TENDINȚE .....	46
--	----

### *Victoria* FONARI

TEZEUL SERGIU PAVLICENCO ȘI FIRUL ARIADNEI ÎN CERCETAREA CREAȚIEI LUI DANTE ALIGHIERI .....	56
--	----

### *Viorica* MOLEA

INADVERTENȚE STILISTICE ATESTATE LA UNELE POSTURI TV DIN REPUBLICA MOLDOVA .....	63
---	----

### *Jozefina* CUȘNIR

НОЭТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА КОНЦЕПЦИЙ КАК НОВОЕ ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНОЕ НАУЧНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ: ЕЁ ОСНОВЫ И РЯД ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ РЕЗУЛЬТАТОВ ЕЁ ПРИМЕНЕНИЯ .....	69
---	----

<b>Emilia TARABURCA</b> DE LA DOSTOIEVSKI LA CAMUS .....	86
<b>Angela ROȘCA</b> LA LENGUA ESPAÑOLA EN EL SISTEMA EDUCATIVO DE LA REPÚBLICA DE MOLDAVIA .....	96
<b>Cristina GROSSU-CHIRIAC</b> COORDONATE VECHI ȘI NOI ÎN ABORDAREA MITULUI MEDEEI ....	107
<b>Natalia SPORÎȘ</b> ТИПОЛОГИЯ АЛЛЮЗИЙ В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА МАСТЕР u МАРГАПИТА .....	114
<b>Angela GRĂDINARU</b> DIMENSIUNEA PRAGMATICĂ A TERMINOLOGIEI DIN DOMENIUL ARHITECTURII ÎN BAZA ROMANULUI <i>ÎNGERI ȘI DEMONI</i> DE DAN BROWN .....	121
<b>Gabriela ȘAGANEAN</b> DEPICTING THE CHARACTER’S TRAITS IN THE ARTISTIC DIALOGUE .....	142
<b>Tatiana PORUMB</b> STILISTICA TRADUCERILOR LITERARE: ALBERTO MORAVIA .....	149
<b>Laura MÎRZAC</b> STIL, LIMBAJ ȘI PERSPECTIVĂ NARATIVĂ ÎN PROZA LUI ROBERTO BOLAÑO .....	160
<b>Ecaterina CRECICOVSCHI</b> RECEPTAREA CREAȚIEI CONRADIENE LA NIVELUL INTERPRETĂRILOR CRITICE .....	166
<b>Carolina DODU-SAVCA</b> SYNESTHÉSIE ESSAYISTIQUE «HOMME-STYLE-AUTEUR-IDÉE». RÉFLEXIONS OUVERTES .....	172
<b>Marin POSTU</b> PROFESORUL SERGIU PAVLICENCU ȘI REPERELE EDUCAȚIEI LITERARE POSTMODERNISTE .....	178



<b>Letiția Florina BRĂTULESCU</b> POETICA IMPRESIONISMULUI ÎN OPERA LUI EMILE ZOLA .....	181
<b>Ana GHEORGHITĂ</b> CERCETAREA MULTIASPECTUALĂ A CROMATICII ÎN LITERATURA DE SPECIALITATE CONTEMPORANĂ .....	191
<b>Cristina BOSÎI</b> UTOPIILE SWIFTIENE DIN PERSPECTIVĂ MODERNĂ.....	198
<b>Veaceslav FILIMON</b> ASPECTE ALE RECEPTĂRII OPEREI LUI JAMES JOYCE ÎN ROMÂNIA .....	204
<b>Maria PILCHIN</b> POEZIA SALVATOARE A LUMII .....	211
<b>Ivan PILCHIN</b> METAMORFOZELE IMAGINILOR POETICE ÎN CREAȚIA LUI GRIGORE VIERU: O RETROSPECTIVĂ .....	228
<b>Vitalie RĂILEANU</b> PROBITATEA HISPANISTULUI SERGIU PAVLICENCU .....	233
<b>Irina TULBU</b> DRUMUL VIEȚII ITALIENISTULUI NICANOR RUSU ÎNTRE POSSIBILITĂȚI ȘI LIMITE.....	237
<b>Alexandru CRAEVSCHI</b> THE EPISTEMOLOGICAL VALUE OF LITERARY CRITICISM .....	243
<b>Valentina LIPCAN</b> IUBIREA ȘI INFINTUL ÎN POEZIA LUI JORGE LUIS BORGES .....	249

# DESCHIDERA LUCRĂRILOR

CHIȘINĂU  
7 aprilie 2023

*Stimate dle Rector, stimată dnă Secretar de Stat, stimată dnă Decan, stimați oaspeți, dragi colegi, prieteni și, nu în ultimul rând, - dragi studenți,*

Îmi face o deosebită plăcere să Vă salut din partea Centrului Științific Didactic Literatura Universală și Comparată, adresându-vă un cordial „bun venit!”, împreună cu mulțumirile noastre pentru că ați răspuns invitației de a participa la acest eveniment științific și cultural, prin care vrem să omagiem activitatea profesională didactică, de cercetare și managerială de 50 de ani la Universitatea de Stat din Moldova a Profesorului și Profésorului, ambele cu majuscule – Sergiu Pavlicenco. Este un prilej remarcabil, aș spune chiar – excepțional: jumătate de secol în slujba Literelor, la Alma Mater, din 1973 până în prezent și, sperăm, încă mulți ani în continuare, pentru că dl Pavlicenco, cu cunoștințele sale, cu energia și carisma sa mai are multe să ne învețe.

În această perioadă, dl Pavlicenco a desfășurat o amplă activitate, prin care a dezvoltat și a consolidat studiul Literaturii Universale în Republica Moldova. Poate fi considerat un întemeietor al Școlii naționale de Literatură Universală și Comparată, inclusiv prin formarea specialiștilor de un înalt profesionalism. În cadrul USM a trecut prin toate etapele de formare profesională. În calitate de lector, apoi conferențiar, mai apoi profesor universitar a elaborat și a predat cursuri fundamentale de literatură universală și literatură spaniolă miilor și miilor de studenți de la facultățile de Limbi Străine, Filologie și Jurnalism care astăzi, și după 20, 30, chiar 40 de ani, spun că dl Pavlicenco este profesorul care le-a marcat, în cel mai bun sens, studenția.

Dl Sergiu Pavlicenco a fost Șef al catedrei de Literatură Universală aproape 20 de ani. La inițiativa dlui Pavlicenco, în cadrul USM a fost instituit Consiliul științific specializat la specialitatea „Literatură Universală și Comparată”, al cărui Președinte a fost pe parcursul a mai mult de 10 ani, unde au fost discutate aproape 30 de teze de doctor și doctor habilitat. Doar sub conducerea sa au fost susținute 15 teze de doctor și o teză de doctor habilitat, 6 dintre acestea (de doctor) – cu doctoranzi din România.

Dl Pavlicenco este autorul a 22 de cărți: monografii, manuale, suporturi de curs, culegeri de articole, ultimele 3 dintre acestea (*Literatura spaniolă până în secolul al XVI-lea (Evul Mediu și epoca Renașterii)*; *Varia Hispanica. Zilele Cervantes în Moldova*; *Varia Italica. Zilele Dante în Moldova*) fiind „abia scoase

din cuptor”, publicate recent, cu suportul USM, în a doua jumătate a anului 2022, chiar începutul anului 2023.

Este impresionantă și contribuția dlui Sergiu Pavlicenco la promovarea literaturii și a culturii spaniole în Moldova. Pe parcursul a 10 ani, între anii 1995 și 2005, a fost președinte al Alianței hispaniștilor din Moldova. În continuare, voi menționa doar unele activități, dintre cele mai recente, care arată și colaborări cu diferite instituții și centre culturale din Chișinău:

1. Clubul de lectură „Omagiu lui Cervantes”, cu prilejul aniversării a 475 de ani de la nașterea scriitorului, pe 29 septembrie 2022 la BNRM.

2. Conferința cu repondenți „Vasile Alecsandri și Spania”, pe 12 octombrie 2022, la Muzeul Național al Literaturii Române.

3. Lecția-concert „Spania în muzica universală”, pe 21 ianuarie 2023, la Liceul „Ciprian Porumbescu”.

4. Și la 4 aprilie, lansarea de carte *Varia hispanica. Zilele Cervantes în Moldova* la Liceul Teoretic „Miguel de Cervantes” care a fost și o pledoarie pentru continuarea studiilor la USM, așa cum s-a întâmplat și la Liceul „Dante Alighieri”, la lansarea cărții *Varia italica. Zilele Dante în Moldova*.

Este de menționat faptul că cu Liceul „Miguel de Cervantes” dl Pavlicenco are o întreagă istorie comună, o frumoasă și rodnică colaborare de mai multe decenii, pe ai cărui profesori și elevi, de asemenea, îi salutăm astăzi la conferința noastră.

Mai sunt multe de spus despre activitatea dlui Pavlicenco, dar voi lăsa aceasta pentru invitații noștri.

Vreau să-mi închei prezentarea cu cuvintele lui Vlad Pohilă: „*Este, dl profesor universitar, doctor habilitat Sergiu Pavlicenco un om prin excelență al cărții, mult prețuit de învățăcei, de colegii de breaslă, de comunitatea intelectuală, o personalitate ce propagă lumină, căldură, știință, contribuind tenace la propășirea spirituală a Neamului din care se trage.*”

Acestea fiind spuse, Vă salut încă o dată pe toți și declar lucrările Conferinței științifice naționale „50 de ani la USM: Sergiu Pavlicenco” deschise.

**Emilia TARABURCA**

*conferențiar universitar, doctor în filologie,  
șeful CȘD Literatura Universală și Comparată, USM,*

**ORCID: 0000-0003-1555-1545**

*Doamnă Secretar de Stat, Domnule profesor Pavlicenco, stimați invitați, colegi, dragi studenți,*

La Universitatea de Stat din Moldova, dl Profesor Sergiu Pavlicenco este un adevărat simbol al omului la locul său. Trebuie să existe, cred, în o mare parte din noi un soi de patriotism, pentru mine personal, cultivat de dascălii mei de la Facultatea de Istorie care spuneau că „istoria este succesiunea generațiilor”. Pe mine, maniera aristocratică a domnului profesor Potlog, firea combativă a domnului profesor Ion Niculiță, m-au marcat pentru toată viața și acest patriotism vine, emană din suflet. Nu este la modă să spunem aceste cuvinte, le folosesc sub un alt aspect, dar în cazul dvs, dle Profesor Pavlicenco, spiritul dvs., atitudinea față de universitate este una deosebită. Pregătindu-mă de acest eveniment, am citit câteva din interviurile dvs. și vedeam cu câtă căldură vorbiți de universitate, de departament, de catedrele pe care le-ati trecut, de dascălii care v-au marcat: de domnul profesor Ion Dumbrăveanu. Astfel, eu sunt sigur că viața dvs. este nemijlocit legată de Universitatea de Stat din Moldova și, în continuare, veți fi alături de universitate pentru că foarte multor trebuiri, trebuiri facultății, trebuiri universității.

Cu permisiunea dumneavoastră, am să citesc un fragment dintr-un interviu cu domnul Profesor Sergiu Pavlicenco, dacă îmi permiteți, domnule profesor, cu riscul de a fi învinuit de plagiat.

„Niciodată nu am regretat că mi-am legat soarta de Universitate. Aici am început și aici cred că am să îmi și închei acitivitatea mea profesională. Am fost martorul unei bune părți din cei 75 de ani ai istoriei universității noastre. S-au succedat rectori, decani, șefi de catedre. Păstrez multe amintiri, unele mai plăcute, altele, poate, mai puțin plăcute, dar toate fac parte din viața mea. Astfel, rectorul Alexei Medvedev, când eram student eminent la anul I sau II, mi-a făcut cadou un plic cu ceva ruble și o cămașă de „baică”, rectorul Artiom Lazarev m-a îndemnat să mă însor cu o fată din oraș ca să-mi rezolv „problema locativă”, cu rectorul Boris Melnic am ajuns conferențiar universitar, cu rectorul Gheorghe Rusnac am devenit profesor universitar, cu rectorul Gheorghe Ciocanu (am să omit), cu rectorul Igor Șarov – voi mai vedea... Asta, așa printre altele.

În ceea ce privește barometrul performanțelor mele la USM, – dar și, de ce nu? – ale USM cu mine, voi menționa doar câteva lucruri mai importante. Pentru că eram la USM student eminent, am fost transferat pentru continuarea studiilor la Universitatea de Stat „M. V. Lomonosov” din Moscova, iar după absolvirea acesteia am revenit la USM și cred că nu am dezamăgit Universitatea. Aici am parcurs calea de la laborant la profesor universitar și șef de catedră, de aici am fost motivat să susțin teza de doctor și de doctor habilitat. Aici am desfășurat o apreciată activitate didactică și – pe potrivea capacităților mele – o activitate de

cercetare, aici am scris o mulțime de articole, studii, manuale, materiale didactice și cărți, devenind și membru al Uniunii Scriitorilor din Moldova, aici am deschis primul și singurul, deocamdată, în Republica Moldova, doctorat la Literatura Universală și Comparată, de aici am fost propus pentru conferirea Ordinului „Gloria Muncii”.

Sunt mândru de aceste performanțe, cred că și USM se mândrește cu ele”.

Stimate dle Profesor Sergiu Pavlicenco, respectul și felicitările mele și ale administrației USM pentru activitatea didactică, științifică și managerială excepționale!

**Igor ȘAROV**

*conferențiar universitar, doctor în istorie,  
Rectorul Universității de Stat din Moldova*

*Stimate Domnule Rector, stimata Domnule profesor Pavlicenco, dragi colegi, dragi studenți, stimați invitați, mă adresez și celor care participă on-line la activitatea noastră de astăzi,*

Sunt foarte bucuroasă și, în același timp, onorată să particip la acest eveniment foarte important pentru facultatea noastră. De regulă, atunci când cinstim anumite personalități cu anumite prilejuri, evocăm anumite amintiri, anumite emoții, anumite impresii care ne leagă cu niște fire invizibile de acea personalitate, de acel om. Și, de regulă, aceste fire invizibile sunt și cele mai adânci urme pe care le-a lăsat personalitatea dată în viața fiecăruia dintre noi. Acest lucru mi l-am propus să-l fac și eu în cele ce urmează.

Domnul Sergiu Pavlicenco mi-a fost profesor de Literatură universală și, legate de această perioadă, am cele mai frumoase amintiri, cele mai colorate impresii. În primul rând, cursul pe care ni l-a predat Domnia sa, era la anul III de facultate, deci, eram deja studenți formați și puteam face diferența. De aceea, a fost atât de mare aprecierea și atât de memorabile impresiile de atunci. Un profesor foarte carismatic, ale cărui lecții, prelegeri și seminare erau spectacole: spectacole de erudiție, spectacole de inteligență. Avea un limbaj foarte expresiv. Eu, până astăzi păstrez în memorie anumite expresii, până astăzi îmi amintesc de anumite seminare, unul dintre acestea, la care am fost întrebată, s-a axat pe opera lui Bernard Shaw *Casa inimilor sfărâmate*, ea fiind comparată cu piesa de teatru *O casa de păpuși* de Henrik Ibsen.

Lecțiile dlui Pavlicenco nu aveau acel format tradițional pe atunci, când profesorul venea și transmitea informație, ci provocau un dialog. Eram permanent invitați la un dialog, permanent ni se adresau întrebări. Prin această modalitate se încerca a se imprima o notă de polemică acelor cursuri. Seminarele nu erau o simplă reproducere a informației din manualele de literatură universală. Apropo, aceasta deja este o informație pentru studenții pe care-i avem acum în sală: nu aveam manuale de Literatură universală în limba română, toate erau în limba rusă. Citeam, traduceam și, ulterior, la seminare, răspundeam în limba română. Spun aceasta ca să înțeleagă studenții noștri de astăzi câte oportunități au, având internetul, având un ocean de informație; cu câtă dificultate ne pregăteam noi pentru acele seminare, pentru că, ziceam, apelam la aceste manuale în limba rusă sau la prefața și postfața operelor pe care le citeam. Mi-am luat cu ușurință nota 10 la Literatura universală, pentru că eram literat și, de regulă, la toate literaturile, fie română, fie rusă, fie universală aveam 10 pe linie. Ulterior, peste un an, cred că, ne-am întâlnit cu dl Pavlicenco la Liceul „Vasile Alecsandri”, unde eu eram în calitate de studentă la practică pedagogică, iar Domnul profesor predă Literatura universală. Acolo, îmi amintesc, eram 5 studenți în cancelarie. Domnul profesor a intrat și a întrebat: „Ei ce caută aici?” „Păi, ei sunt la practică”, i-a răspuns dna

Timofei, care atunci era director-adjunct la acest Liceu, ulterior devenind directorul Liceului „Mihail Kogălniceanu”.

Domnul Pavlicenco este o persoană, o personalitate, un profesor foarte original, original în gândire, original în atitudinea față de studenți. Cred că originalitatea și carisma sunt trăsăturile definitorii care îl caracterizează pe omul Sergiu Pavlicenco și pe profesorul Sergiu Pavlicenco. Pentru această conferință mi-am făcut și eu, ca o studentă sârguincioasă, tema. Am citit tot ce a spus astăzi doamna dr. E. Taraburcă, am dorit să-mi completez cunoștințele mele despre dl Pavlicenco, pentru că foarte multe le cunoșteam. Știam că ați parcurs, ați urcat toate treptele ierarhiei universitare. Mi s-a părut că una dintre cele mai prolifiche perioade din activitatea Dvs. au fost anii 1988 - 1991, atunci când erați doctor conferențiar la Catedra de Literatură Universală, aflată cu sediul la Facultatea de Filologie în blocul istoric al Universității. Vreau să menționez că istoria noastră, istoria actualei facultăți, istoria celor două facultăți interferează frumos pe tot parcursul evoluției Universității noastre.

Ați știut să realizați cât mai bine o simbioză fericită între activitatea didactică și cea științifică. Sunteți fondator de școală științifică. Știm că nu este ușor în domeniul nostru să facem acest lucru. Dumneavoastră ați reușit, ați creat o școală, o nouă direcție de cercetare în cadrul facultății: Literatura comparată și Teoria receptării, două dimensiuni care Vă caracterizează și Vă determină cercetarea. Ați împărtășit din tot ce cunoașteți, din tot ce știți a face mai bine discipolilor Dvs., contribuind la eliminarea unui gol, unei breșe în literatura metodologică, elaborând acele Caiete foarte cunoscute de către noi, renumitele Caiete de studiu la Istoria Literaturii Universale. Ați contribuit foarte mult și la dezvoltarea învățământului preuniversitar prin elaborarea primelor manuale pentru liceu care constituie un reper, un punct de pornire pentru ceilalți autori. Sau, știu că cei care elaborează astăzi manuale de Literatură Universală sunt discipolii dumneavoastră. Tocmai este vorba de această mărinimie, de această superioritate, așa zice eu, intelectuală.

Ce așa vrea să Vă mai spun? În primul rând, Vă doresc multă sănătate, multă energie, pentru că toată viața ați emanat o energie debordantă și, în același timp, o energie molipsitoare de care ne contaminăm noi toți. Multă inspirație, pentru că activitatea de literat presupune și acest lucru, iar Dvs. sunteți și membru al Uniunii Scriitorilor din Moldova. Și nouă, colegilor din cadrul Facultății de Litere și studenților, ne dorim ca să fiți încă mult timp în mediul nostru, să avem cât mai mulți asemenea profesori de vocație în cadrul Facultății.

**Adriana CAZACU-ȚIGAIE**  
*conferențiar universitar, doctor în filologie,*  
*Secretar de Stat la Ministerul Educației și Cercetării*

*Domnule Rector, Doamnă Secretar de Stat, stimați oaspeți și colegi, dragi studenți!*

Domnul Sergiu Pavlicenco, doctor habilitat, profesor universitar, este o personalitate complexă, în care se îmbină armonios **Pedagogul și Savantul, Colegul și Omul.**

**Pedagogul** Sergiu Pavlicenco este unul dintre pușinii absolvenți care se poate mândri cu două *Alma Mater*, Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, specialitatea „Limba și literatura spaniolă” și Universitatea de Stat „M. V. Lomonosov” din Moscova, Facultatea de Filologie, secția de Filologie Romano-Germanică, specialitatea „Limba și literatura spaniolă”. Cariera de succes, una impresionantă, de 50 de ani, a domnului profesor se desfășoară în cadrul unei singure instituții superioare de învățământ, USM, iar elementul principal al acestei cariere este activitatea didactică. Dumnealui cunoaște în detalii arta predării, deoarece a trecut toate treptele ierarhiei: de la laborant în Cabinetul Lingofonic la doctor habilitat, profesor universitar. Prin felul său de a fi, prin glumele întreșesute în „canavaua” lecției, prin vocea-i calmă, profesorul Sergiu Pavlicenco cucerește inimile și respectul studenților. Dumnealui este un dascăl dedat cu trup și suflet profesiei sale, un profesor ce risipește în sensul cel mai bun al cuvântului cunoștințele pe care le-a acumulat de-a lungul deceniilor.

**Savantul** - Întreaga activitate științifică a domnului Sergiu Pavlicenco este orientată spre cercetarea și promovarea literaturii spaniole. Spirit meditativ, având calități deosebite ca om de știință, dublat de o inteligență înnăscută, perseverență și o capacitate rară de muncă, Domnia sa este autorul a mai multor cărți și manuale, dintre care cele mai recente au apărut în 2022 (*Literatura spaniolă până în secolul al XVI-lea (Evul Mediu și epoca Renașterii)*; *Varia Italica (Zilele Dante în Moldova)*; *Varia Hispanica (Zilele Cervantes în Moldova)*), dar și a cca 140 de articole științifice, recenzii, prefețe. Ceea ce face cercetătorul Sergiu Pavlicenco, face fundamental. El nu știe să lucreze altfel decât cu toată dăruirea.

**Colegul și Omul** îl putem defini prin verticalitate, înțelepciune, modestie, spirit echilibrat, corectitudine și demnitate. Cumpătat, temeinic și un adevărat cavalier, Sergiu Pavlicenco este o personalitate distinctă de factură enciclopedică, marcată de conștiinciozitate și har. Dumneavoastră reprezentați un model de profesor pentru colectivul didactic al Facultății de Litere. Suntem mândri că ne sunteți colegi!



În această frumoasă zi de aprilie, în preajma Sfintelor Sărbători, vă transmitem cele mai sincere urări de bine, sănătate, prosperitate Dumneavoastră și membrilor familiei Dumneavoastră. Să vă bucurați mereu de ceea ce v-a dat Dumnezeu!!!

**Ludmila USATÂI**  
*conferențiar universitar, doctor în filologie,*  
*Decanul Facultății de Litere, USM*  
**ORCID: 0009-0004-8516-5716**

*Distinse Domnule Rector, stimată Doamnă Secretar de Stat, stimată Doamnă Decan, dragi colegi și studenți,*

Domnul Sergiu Pavlicenco este considerat un **patriarh** al domeniului *Literatura universală și comparată*, al comparatismului de factură nouă în Republica Moldova. Biografia sa intelectuală este legată de centre academice și universitare de referință, pecum: universitatea „M. Lomonosov” din Moscova (unde și-a urmat studiile), USM, Academia de Științe a Moldovei.

Am și eu privilegiul unei amintiri personale legate de personalitatea distinsului profesor Sergiu Pavlicenco. L-am cunoscut pe tânărul și entuziastul profesor pe când preda cu mult suflet cursurile de literatură. Revenit din capitale mai mari, devenise **un model în materie de gândire cosmopolită**, abordare complexă a materialului, spiritualitate contagioasă și deschisă schimbărilor care se impuneau în societatea moldovenească.

L-am reîntâlnit în calitate mea deja de profesoară și i-am descoperit maturizarea profesională ca manager al unei catedre reformate. Domnia sa își asumase **nobila misiune de continuitate** - a preluat creator tradiția catedrei universitare de Literatură Universală (Tatiana Vasilieva, Dumitru Țarik, Olga Florovskaia, Marina Bronici, Olga Chiroșco, Raisa Ganea, Mihai Hanganu ș.a) și i-a conferit un vector puternic de pregătire a cadrelor naționale doctorale în domeniu. Această **tranziție ne-conflictuală este însemnul calității de a purta dialogul generațiilor, etnosurilor și limbilor-culturi** (pentru că ceea ce pare astăzi firesc nu era deloc așa în perioada comunistă, când Literatura Universală, dar și cele franceză/engleză/spaniolă ni se predau în limba rusă, nici măcar în română). Această tranzitologie de gestiune l-a consacrat **ca lider al renașterii comparatismului și universalismului literar național**. Șeful de catedră Sergiu Pavlicenco a contribuit la selectarea și formarea unei pleiade de tineri lectori, profund implicați în exersarea vocației de dascăli universitari. Cunoașterea magistrală, dar și foarte nuanțată a temelor de literatură tratate, au constituit, prin ele însele, un exercițiu intelectual contagios pentru corpul didactic în direcția orientării majore de specializare, urmând vectorul de europenizare și de eurocentrism. Este de remarcat marea apetență profesională a profesorilor de la această catedră. Am regăsit întotdeauna aici același dinamism, aceeași orientare spre nou și preocupare pentru înalta ținută academică, de care este însuflețit colectivul, iar spiritul contagios al șefului/șefilor de Catedră Literatură Universală și Comparată (în ultima perioadă, doamnele Raisa Ganea, Tatiana Ciocoi și Emilia Taraburca) au fost întotdeauna catalizatori puternici.

Aspectul literar al comparatismului a devenit un domeniul predilect, exploatat sistemic, al cercetătorului Sergiu Pavlicenco, iar aportul incontestabil ține de calitatea Domniei sale de fondator în Republica Moldova al domeniului literar

axat pe cercetarea literaturii hispanice, teoria receptării și tranzitologiei literare. Fiind convins că modul particular de *a fi în lume* are la fiecare popor un anumit nivel de adâncime a specificului, Spania a devenit pentru seșor profesor Serhio Pavlicenco un centru de referință în studiile de literatură pe care le-a dezvoltat progresiv și tot mai aprofundat în lucrările fundamentale de referință care l-au consacrat pe cercetătorul Sergiu Pavlicenco ca promotor al domeniului Literatură universală, comparată și hispanică, dezvoltate în dimensiunile teoretice, dar și în sfera de aplicabilitate universitară.

Într-o lume deziluzionată și pragmatică care este mai aproape astăzi de spiritul lui Sancho Panza, Serhio Pavlicencu rămâne nobilul caballero Don Quijote cu cartea în mână pe post de scut contra obscurantismului și imundului, cu spiritul liber al aventurii intelectuale care tinde întotdeauna spre sensul înalt și afirmă în continuare vitalitatea remarcabilă a unui ideal.

Felicitări pentru cariera de excelență și la mulți ani, distinse Domnule Profesor!

***Elena PRUS***

*profesor universitar, doctor habilitat în filologie,*

*Prorector pe Proiecte, ULIM,*

**ORCID: 0000-0001-9419-5459**

*Distins Profesor Sergiu Pavlicenco, stimate Domnule Rector, stimată Doamnă Secretar de Stat, colege, colegi, studenți,*

Îmi este drag acest Domn. Am mereu în memorie imaginea întâlnirii în curtea Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți. Purta o cămașă albă, foarte frumoasă și cu un croi neobișnuit: manșete mai late, nasturi mai speciali sau poate că erau butoane. Era un domn frumos, purta papion și se îndrepta energic spre corpul trei, al Facultății de Filologie. Domnul profesor Pavlicenco a crezut în ideea noastră de a avea o specialitate nouă, Română-Spaniolă, și a venit să țină cursuri, să ne ajute. A fost o săptămână de sărbătoare. Era tocmai după aflarea mea la Festivalul Internațional de Poezie a Lumii Latine „Ars amandi”, unde îi descoperisem pe spanioli (la festival era un grup de poeți de limbă spaniolă din diferite țări). Domnul Sergiu Pavlicenco semăna leit cu ei. Și temperamentul, și ținuta, și modalitatea de a-i contamina pe toți cu dragostea sa față de literatură, cu discursul său înflăcărat, care și se prindea imediat de suflet. Așa l-am cunoscut pe omul Sergiu Pavlicenco și tot așa îl știu în continuare.

Apoi în imaginația mea este un personaj de ficțiune cu același nume, Sergiu Pavlicenco. E un personaj reconstituit din povestirile colegilor scriitori. Cred că Emilian Galaicu-Păun povestea odată cum arăta Sergiu Pavlicenco la revenirea sa de la Moscova. Tânărul profesor era cam hippy, purta plete-n vânt, avea o ținută vestimentară la modă. În tot cazul, era un personaj pitoresc și rămâne un personaj pitoresc, un eventual personaj de roman.

Domnul Sergiu Pavlicenco este prietenul muzeului (Muzeul Național al Literaturii Române) și este o mare bucurie pentru noi atunci când vine și vorbește despre literatură. S-a spus aici că este profesor de Literatură Universală și Comparată, dar un profesor de Literatură Comparată înseamnă să cunoști foarte bine două literaturi, să cunoști un text și un alt text, să cunoști o operă și o altă operă. Scrierile dânsului despre Alecsandri și Spania, Kogălniceanu și Spania sunt adevărate lucrări de referință.

Am fost, un timp scurt, colegi la Universitatea de Stat din Moldova. Era într-o perioadă când treceai prin unele îndoieli, stimate Domnule Profesor. Le aveam și eu pe-atunci, și când s-au întâlnit doi oameni măcinați de îndoieli (să le zicem așa, eufemistic) și-au plâns amarul... Mă bucur că acea situație a fost depășită. Mă bucur că Universitatea de Stat din Moldova are grijă ca profesorii de valoare și notorietatea lui Sergiu Pavlicenco să fie încadrați în viața facultății. Ar fi extraordinar dacă s-ar găsi și în continuare posibilități ca această valoare umană și intelectuală, și academică, care este Sergiu Pavlicenco, să rămână în universitate, ca să poată dăruii mai tinerilor săi colegi și studenților tot tezaurul acumulat de-a lungul anilor. Firește că noi suntem la vârsta când înțelegem lucrurile acestea, dar am fost și la vârsta studenților prezenți aici, în sală. Dragi

studenți, tinerețea trece foarte repede, de aceea vă îndemn să folosiți judicios timpul care vi se oferă (este un timp finit totuși: patru ani, trei, cinci), pentru a vă afla în preajma unor profesori mari, căroră astăzi, întrucât sunt printre voi și alături cu voi, nu le percepți adevărata lor înălțime culturală și academică. Cu trecerea anilor, însă, le veți înțelege rolul și valoarea de mari intelectuali. Beneficiați de acest timp, folosiți-l în favoarea voastră!

Stimate Doamnă Profesor Sergiu Pavlicenco, Vă felicit cu prilejul jubileului, urându-vă sănătate și putere de muncă! La mulți ani de activitate universitară în continuare!

**Maria ȘLEAHTIȚCHI,**  
*conferențiar universitar, doctor habilitat în filologie,*  
*Directorul Muzeului Național al Literaturii Române,*  
**ORCID: 0000-0001-6413-4743**

## PROFESORUL SERGIU PAVLICENCO: UN EXEMPLU DE CARIERĂ UNIVERSITARĂ

*Doamnelor și domnilor, dragi studenți și studenți, stimați colegi,*

Invitația de a participa la omagierea profesorului Sergiu Pavlicenco mă onorează, oferindu-mi prilej de mare bucurie și admirație; bucurie – pentru că va trebui să-mi amintesc de frumoșii ani de studenție; admirație – pentru că astăzi omagiem unul dintre profesorii mei preferați.

În anul 1974, când am venit la Universitatea de Stat din Moldova (USM), domnul Pavlicenco lucra deja în calitate de asistent universitar, din 1973... Este incredibil și totuși adevărat: a trecut de-atunci o jumătate de secol, perioadă în care asistentul universitar a devenit unul dintre marii noștri specialiști în domeniul culturii și literaturii spaniole, iar subsemnatul, studentul dumnealui, în prezent este președinte al breslei scriitoricești.

Acum vă invit să dăm timpul înapoi și să ne imaginăm o sală de curs, una mai mare decât aceasta (cele patru grupe de la Filologie și Jurnalistică aveau unele cursuri în comun), sală în care așteptam cu nerăbdare prima lecție la literatură universală. Credeam că noul curs va fi predat de unul dintre profesorii ajunși la vârsta venerabilă și îmbrăcat, conform tipicului, în costum și cravată. Dar, stupeoare generală!, cu pași mici și repezi, în sală a intrat un tânăr impozant: plete lungi, ochelari fumurii, pantofi pe tocuri groase, pantaloni cloșați stil Beatles... Ne-a salutat, a spus că se numește Sergiu (atenție: nu Serghei!) Pavlicenco și că urmează să studiem un curs de literatură universală. Recunosc, apariția noului profesor ne-a șocat, literalmente. Iar faptul că era foarte sociabil, autentic și prietenos cu studenții făcea diferențele dintre el și ceilalți profesori. Or, diferențe existau și ele erau uriașe. Chiar de la primele lecții, absolut fascinante, am realizat care îi sunt atuurile, iată-le: cunoștințe temeinice, o memorie fenomenală, talentul pedagogic. Toate acestea, având în spate o muncă asiduă, tenacitate, dar și multe sacrificii. Chiar simțeam uneori cum ne lua de mână și ne conducea prin universul fabulos al literaturilor lumii. În plus, avea un real talent de povestitor. De exemplu, la orele când ne preda *Cântecul Cidului*, *Avarul* sau *Don Quijote*, părea că tabla din fața noastră se transforma într-un ecran cinematografic, pe care urmăream seriale cu personaje celebre din mituri și epopei, din romane și piese de teatru jucate pe marile scene ale lumii.

Pentru noi, studenții de atunci, cursul domnului Pavlicenco a avut un rol educativ crucial: era ca o fereastră larg deschisă către alte lumi, culturi, orizonturi spirituale. Să nu uităm că ne aflam în plin regim totalitar, iar obiectul de bază la facultate era literatura sovietică, inclusiv moldovenească, împotmolită adânc în

dogmele realismului socialist. Vai de capul profesorilor de atunci! La orele de curs, unii își pătau reputația, făcând compromisuri cu propria conștiință, în timp ce alții, pentru a salva aparențele, apelau la limbajul esopic. Desigur, față de colegii mai în vârstă, tânărul profesor era un privilegiat: literatura unor Corneille, Molière ori Cervantes nu avea nimic în comun cu „literatura și presa de partid”, adaptate doctrinei realismului socialist. Prin urmare, tânărul profesor avea privilegiul de a vorbi despre operele literare, punând în centrul lor principiul axiologic. Uneori, pentru a-și „pigmenta” discursul, putea să cânte, să recite versuri, să gesticuleze teatral, etalându-și capacitățile artistice și actoricești. Evident, o asemenea prestație nu putea să nu ne impresioneze. De altfel, prezența sa la catedră anunța venirea unei noi promoții de profesori universitari, una modernă, rafinată, sensibilă la mișcările artistice și literare occidentale.

Eu cred că talentul pedagogic al profesorului Pavlicenco s-a manifestat încă în anii de școală. Într-un interviu, apărut recent, își amintește cum se pregătea de examenele de intrare la Univesitate. Inițial, a dorit să studieze limba germană. După lecții, venea la școală, ieșea în fața clasei, deschidea manualul, citea texte și conjuga verbe cu voce tare; își imagina că el e învățătorul de germană, iar în fața lui e clasa plină de elevi. Cu siguranță că acele clipe emoționante i-au marcat viața, destinul. După aceea, elevul-învățător a susținut cu succes examenele la Universitate, doar că Providența a hotărât să studieze nu germana, ci spaniola...

Vă invit acum să revenim în ziua de astăzi, pentru a constata că acea clasă din școala satului Puhăceni s-a transformat, în mod miraculos, în acest auditoriu, plin cu studenți și profesori universitari, iar elevul de altădată – iată-l – se află în fața noastră și are calitatea de Profesor cu majusculă.

Desigur, ar mai fi multe de spus... Important este să nu uităm că Universitatea a fost, este și va rămâne *Alma Mater*, adică „mama care ne-a hrănit spiritual”. Mă bucură faptul că avem relații strânse cu Facultatea de Litere, unde citim „Revista literară”, lansăm cărți recente, dezbatem probleme de literatură și istorie literară. Mă bucur, de asemenea, că profesorul Pavlicenco este membru al Uniunii Scriitorilor și laureat al *Premiului Relații Culturale* acordat de Consiliul breslei. Într-un cuvânt, profesorul Pavlicenco reprezintă un exemplu de carieră universitară, construită prin dăruire, talent și tact pedagogic. În același interviu, dânsul atrăgea atenția asupra unei chestiuni fundamentale pentru oricine visează la o carieră universitară: totul e să știi să îmbini plăcutul cu utilul. Din păcate, prea puțini oameni reușesc să armonizeze munca grea, istovitoare cu bucuria de a crea, de a citi, de a scrie. Or, ființa umană are dreptul nu doar la muncă, fizică și spirituală, ci și la plăcerea și bucuria generate de aceasta.

Domnule Profesor, acum jumătate de oră, Rectorul Universității, în discursul domniei sale, s-a referit la interviul menționat deja, unde ați redat cele mai importante etape din cariera de profesor universitar și îi numiți și pe rectorii care au condus Universitatea în toată această perioadă. În prezent, când în fruntea

prestigioasei instituții este Igor Șarov, un nume notoriu în mediul științific și universitar, mă adresez domniei sale și îl asigur de faptul că profesorul Pavlicenco întrunește criteriul central pentru a intra în Academia de Științe a Republicii Moldova, acela de excelență cultural-științifică. Domnule Rector, aplauzele călduroase ale auditoriului sunt o dovadă în plus că Profesorul Pavlicenco merită pe deplin să facă parte din Forul Științific al Moldovei. Aceasta, cu siguranță, va da prestață atât Academiei, cât și Universității, unde profesorul Pavlicenco a muncit cu devotament și dedicație pe parcursul întregii vieți.

Vă mulțumesc, domnule profesor! Vă îmbrățișez, în semn de profundă recunoștință, și Vă urez sănătate, bucurie și noi succese!

**Teo CHIRIAC**

*Președinte al Uniunii Scriitorilor din Moldova,  
Președinte al Filialei Chișinău a Uniunii Scriitorilor din România*

**ORCID: 0009-0008-5812-6673**



*Multstimate domnule profesor Pavlicenco,  
Deferențele voastre, doamnelor și domnilor profesori,  
Dragi colegi și dragi studenți,*

Astăzi asistăm la una dintre cele mai vechi și mai frumoase tradiții academice, prin care comunitatea universitară își exprimă admirația și respectul față de idealul intelectual al cunoașterii, care nu ar fi fost posibil fără munca, integritatea și credința nestrămutată în valorile academice ale unor personalități marcante în aria lor de activitate profesională.

Prin omagierea meritelor profesorului Pavlicenco am dorit să subliniem că virtutea, reputația și talentele excepționale sunt valori care fac cinste omului și umanității, am dorit să spunem că celebrarea contribuției domnului Pavlicenco la edificarea istoriei instituționale, a tradiției academice și a prestigiului acestei Universități, este o formă de consacrare a meritocrației, care cultivă sentimentul demnității profesionale în societate.

Am consemnat aceste repere justificative pentru a-i conferi o valoare și mai mare, dacă acest lucru este posibil, dedicației profesionale a domnului Pavlicenco, pe care avem bucuria și onoarea de a o celebra astăzi. Această sărbătorire încununează un traseu biografic de excelență, ale cărui norme etice, filiații culturale, valori umaniste și opțiuni diriguitoare îi fac cinste atât omului Sergiu Pavlicenco, cât și Universității, care îl înscrie, sper, de aici încolo, în paginile ei de aur.

Personal, trăiesc un moment de profundă mândrie și bucurie pentru profesorul Pavlicenco. A conduce, timp de mai multe decenii, domeniul literaturii universale, înseamnă a face o istorie, sublimă și derizorie ca toate istoriile, care este nu numai a Dumnealui, ci și a noastră, a tuturor celor care i-au urmat pasiunea și credința în virtuțile culturii europene. Printre multiplele teme de literatură, filosofie, artă, istorie a ideilor și a mentalităților, care au constituit materia preocupărilor intelectuale ale profesorului Pavlicenco, tema spiritualității spaniole și a metamorfozelor ei longitudinale în cultura românească și în cea europeană, a revenit neîncetat și cu o extremă luciditate analitică, în atenția studiilor, a cărților și articolelor pe care le-a elaborat. Istoric al literaturii spaniole, în primul rând, dar nu mai puțin critic literar, comparatist, eseist, europeist și pedagog, profesorul Pavlicenco a făcut extrem de mult pentru domeniul cunoașterii umaniste, pentru spațiul nostru universitar și pentru generațiile de studenți, masteranzi, doctoranzi, cercetători, jurnaliști, oameni de litere și de cultură, pe care i-a format de-a lungul carierei sale profesionale. Dar ceea ce definește, mai presus de toate, ființa intelectuală a profesorului Pavlicenco, este respectul pentru cultură, prețuirea adâncă și plină de admirație a cărților, a ideilor și a scrierilor de inteligență umană de aici și de pretutindeni. Un om de carte, cu multă carte, profesorul Pavlicenco este

unul dintre puținii intelectuali organici ai urbei noastre, dotat cu un veritabil simț al responsabilității și al apartenenței la vechiul ideal umanist. Pentru mine, dar sper că exprim acum și opinia colegilor mei universalști, profesorul Pavlicenco înseamnă proiecția unei conștiințe, a unei atitudini și a unei demnități sapiențiale asupra profesiei de literat universalist. Cred că este acum momentul să vă asigurăm public de tot respectul, recunoștința și admirația noastră.

La mulți ani, dragă profesor Pavlicenco! Să aveți parte de o viață lungă și să ne bucurați cu realizările Dumneavoastră!

***Tatiana CIOCOI***

*conferențiar universitar, doctor habilitat în filologie,*

**ORCID: 0000-0001-6279-5695**

*Stimate domnule Rector, stimați profesori, studenți, colegi de breaslă,*

Cei care au vorbit înaintea mea au spus multe lucruri pe care am vrut să le spun și eu. De aceea, mi-am scurtat discursul, sunt probabil ultimul vorbitor, așa că voi vorbi puțin. Am avut acest privilegiu să-l cunosc pe domnul Pavlicenco într-o perioadă foarte tulbure. Era sfârșitul anilor '80. Pluteau schimbările-n aer. Noi eram niște tineri nonconformiști la Facultatea de Filologie Română. Am impresia ca eram coleg chiar cu doamna Adriana Cazacu și cu doamna Mariana Onceanu. Și atunci l-am cunoscut pentru prima oară pe domnul Pavlicenco, dar înainte să-l văd aieva, a fost un zvon. Se zvonea prin facultate că va veni un profesor nonconformist, unul care, domnule, e deosebit.

Și adevărul e că, atunci când l-am văzut, am fost bulversat nițel. Deci, domnul care apăruse în fața noastră avea o pleată foarte bogată, dar nu eminesciană, pentru că mai văzusem plete eminesciene. Felul în care era aranjat părul curat mă dusese cu gândul la o pleată occidentală și mi-am amintit de niște postere pe care le văzusem în cămine cu interpreți occidentali. Gândul imediat m-a dus la interpretii aceia. Domnul era foarte elegant. Iar cuvântul care ne apăruse atunci în minte era DANDY.

Așadar, era foarte elegant, avea o pleată bogată, deosebită, și avea un fel de a vorbi lipsit de infatuare. Era cumva diferit de tiparul profesorului sovietic, foarte rigid și foarte autoritar. Cu domnul Pavlicenco puteai să vii să vorbești așa cum vorbeai pe coridoare cu un coleg de facultate. El era un agent al schimbării. Acum îmi dau seama, dacă stau să mă gândesc, pentru că noi toți așteptam schimbări atunci. Și a existat cântecul acela al lui Victor Țoi *Mî jdeom peremen*. Eu așa l-am văzut pe domnul Pavlicenco, ca pe un profesor - agent al schimbării. Și, țin minte că aveam atunci o pasiune foarte mare pentru literatura clasică rusă. Știam foarte mulți autori ruși: Gogol, Dostoievski și alții. Dar domnul Pavlicenco mi-a deschis o portiță spre alte dimensiuni literare foarte importante. Și atunci, datorită lui, am citit prima oară *Metamorfoza* lui Kafka și *Străinul* lui Camus. După ce am părăsit facultatea din Chișinău și m-am mutat la Brașov, am găsit într-o librărie un autor despre care nu știam mare lucru, dar citisem despre el într-o carte a domnului Pavlicenco - Benito Pérez Galdós, și imediat am cumparat cartea.

Ca să nu fiu foarte plictisitor, o să zic așa: există profesori șterși, pe care îi uiți, și există profesori deosebiți, pe care nu-i poți uita niciodată. Domnul Pavlicenco este un profesor pe care nu-l pot uita.

**Iulian CIOCAN**  
*scriitor, jurnalist*

*Domnilor profesori universitari, onorați invitați, distinsă asistență, stimate Doamne Profesor Sergiu Pavlicenco,*

Deși mă aflu la aproximativ 480 kilometri de Chișinău, care în urmă cu zeci de ani era considerat al doilea oraș al României, sufletește și spiritual sunt alături de toți cei care participă la conferința omagială organizată în cinstea distinsului Dumneavoastră coleg, Domnul Profesor Sergiu Pavlicenco.

Sunt numărul trei, adică al treilea doctorand care și-a pregătit și susținut teza, cu titlul *Poetica Impresionismului în opera lui Emile Zola*, sub îndrumarea Domnului Profesor Sergiu Pavlicenco între anii 1998-2002, când am venit la Chișinău prin schimburile culturale inițiate și organizate de Profesorul Andrei Marga, Ministrul Învățământului din România între anii 1997-2000. În urma înscrierii la Ministerul Învățământului din Republica Moldova, am fost repartizată la Domnul Profesor Sergiu Pavlicenco, șeful Catedrei de Literatură Universală și Comparată din cadrul Universității de Stat din Moldova.

În camera destinată catedrei amintite, am fost primită de un domn de talie medie, brunet, modest, cu ochelari și început de chelie, de aproximativ 50 de ani, cu o față deschisă, zâmbitoare și primitoare, așa cum sunt moldovenii: era îndrumătorul meu pentru teza de doctorat, Domnul Profesor Sergiu Pavlicenco. Am discutat la biroul ocupat de Dumnealui, un birou mic așezat în colțul drept al ferestrei, uneori plin cu flori, măștișoare și, adesea, cărți și caiete cu însemnările studenților îndrumați de distinsul lor dascăl pentru licență. Tot acolo mi s-a fixat tema lucrării în urma unei discuții, acolo am avut primele îndrumări și tot acolo îmi prezentam, ulterior și periodic, materialul lucrat și primeam noile indicații, până la finalizarea tezei: au fost ocazii de a-i remarca omenia, tactul pedagogic, dăruirea și competența profesională, înalta ținută științifică, morală și patriotică.

La invitația Dumnealui și conform cerințelor universității, am participat la diverse reuniuni și activități științifice organizate în cadrul prestigioasei Instituții, ocazie de a remarca spiritul de solidaritate existent între cadrele didactice universitare și dintre acestea și studenții care, prezenți la evenimente, își susțineau dascălii, se bucurau alături de aceștia la mesele bogate și le umpleau paharele cu aromatul vin negru, specific țării. Dar și de a-i cunoaște soția, Doamna Deputat, și fiica, atunci studentă la Conservatorul din Chișinău, acum cetățean german, mama a trei fete care-l fac pe Domnul Profesor un bunic devotat și fericit.

Au trecut anii de la acele momente pline de speranță și optimism, iar acum, cu fulgi de nea pe capetele noastre și nori cenușii în atmosferă, să ne bucurăm alături de distinsul Domn Profesor Sergiu Pavlicenco la această sărbătoare, să-i

mulțumim pentru ceea ce a făcut pentru învățământul din cele două țări surori, să-i urăm aceeași dăruire în activitatea de cercetare literară pe care o desfășoară în continuare în cadrul Universității de Stat din Moldova.

La mulți ani fericiți și buni, Domnule Profesor Sergiu Pavlicenco, și Vă mulțumesc pentru ceea ce am realizat sub îndrumarea Dumneavoastră!

***Letiția Florina BRĂTULESCU***  
*doctor în filologie, scriitoare,*  
*Pitești, România*  
**ORCID: 0009-0000-2858-5694**

## OMUL ȘI PROFESORUL SERGIU PAVLICENCO: 50 DE ANI DE LITERATURĂ ȘI DEDICAȚIE PROFESIONALĂ

**Tatiana CIOCOI**

*conferențiar universitar, doctor habilitat în filologie,*

*Universitatea de Stat din Moldova,*

**ORCID: 0000-0001-6279-5695**

Îmi este cu neputință să încep acest mic discurs omagial despre omul și profesorul Sergiu Pavlicenco fără a evoca o imagine de demult, din trecutul meu studențesc la Facultatea de Filologie, o imagine pe care o port de-a lungul anilor, vie și nealterată de timp, ca pe o amintire despre o lume visată sau doar închipuită, în care ți-a fost dat să trăiești o vreme. Cred că era prin '87- '88, când am auzit pentru prima dată vorbindu-se, pe coridoarele încă învăluite de o boare spirituală a Filologiei de atunci, despre prelegerile de literatură universală ale profesorului Pavlicenco. Vorbeau studenții anilor superiori, care ajunseseră cu studiul până la literatura secolului XX, dar și minorii, cei mai răsăriți, mai cu veleități de scriitori ori critici literari, cum se credeau ei pe atunci și cum au devenit, mai târziu, majoritatea dintre ei. Vorbeau cenacliștii, dar și numeroasele găști formate din studenți filologi, jurnaliști, istorici, care-și întregeau formația intelectuală pe la Barul Moldova, ori Fulgușor, trăgând din cafele turcești și discutând lecturi „grele” și de regulă interzise, pe care le schimbau între ei. Utopiile intelectuale făceau parte din spiritul timpului, sau poate numai al generației. Spațioasă și răsunătoare ca un naos, aula nr. 1 de la Filologie era întotdeauna arhiplină, studenții stăteau cocoțați pe pervazuri, sau așezați turcește la podea, căci doritorii veneau de la alte facultăți și de la alte promoții, fiind nevoiți să chiulească de la orele lor de program pentru a-l asculta pe profesorul Pavlicenco. Prelegerile erau un adevărat *anschlag*, nu mai văzusem așa ceva până atunci, dar nici de atunci n-am mai auzit să fi repetat cineva performanța. Apariția profesorului Pavlicenco era diversă, excentrică, părea stranie întrucât totalmente străină de peisajul facultății, nu avea nimic din scrobeala catedrofilă a profesorilor locali și, în același timp, avea toate datele profesorului din imaginația noastră: era cărturar, dinamic, avea retorică și teatralitate, alterna informația serioasă cu mici digresiuni umoristice din viața scriitorilor, povestea despre literatură ca despre o istorie intimă și personală, nu dicta, nu avea conspecte, nu avea notițe, recita din memorie plimbându-se prin sală ca un retor sau filosof în grădina lui Akademos. De la acele prelegeri

cu ușile deschise aflasem noi, *in anticipo*, despre afacerea Dreyfus și nașterea inteligenței franceze, despre literatura de avangardă și grupările moderniste, despre existența lui Joyce, Proust, Sartre și Camus, pe care nu prea aveam de unde-i citi, dar care ne trezeau un soi de neliniște amestecată cu suspiciunea că ceva e putred în Danemarca noastră. Cred că pe atunci și numai datorită întâlnirii cu profesorul *imaginat*, mi-am format închipuirea mea despre cum ar trebui să fie profesorul *adevărat*: un intelectual organic, de o inteligență vie și molipsitoare, care-și împărtășește cunoașterea fără crispare, fără false orgolii, fără suporturi tehnice sau digitale, care prin însăși prezența sa în sală – corp, voce, pasiune, cultură – ar trezi dorința de emulare și pofta de cunoaștere a discipolilor săi.

Nu-mi amintesc să-l fi văzut vreodată îmbrăcat în costumele didactice de culoare gri, asortate cu nelipsitele cravate stacojii: purta blugi cloșați, pulovere din tricot grosier, plete lungi și ochelari cu rame groase. Semăna un pic cu Iosif Brodski, cel din tinerețe, desigur, mai ales din pozele cu pisica în brațe. Cel puțin, așa mi se părea pe atunci, poate pentru că avea ceva din nimbul protestatar al poetului rus, azi aș zice că îmi amintește de José Ortega y Gasset, filosoful ironic și recalcitrant cu papion la gât. În Chișinăul acelor vremuri, profesorul Pavlicenco făcea figură de boem, sau de personaj avangardist, pentru că anume așa ne imaginam noi că ar trebui să arate dadaistii și futuristii. Îl puteai vedea pe scena teatrului Luceafărul, făcând o introducere la „Așteptându-l pe Godot”, piesa cu care debutaseră proaspeții absolvenți ai școlii Șciukin de la Moscova, care vor fonda, în 1991, teatrul Eugène Ionesco. Se zvonea, printre gășcari și cenacliști, că organizează acasă „seratele de vineri seara”, în genul celebrelor *Les jeudis d'Émile Zola*, așa cum aveau să facă mai târziu, prin anii '90, și cei de la teatrul Eugène Ionesco, aducând suflarea altei lumi prin părțile noastre. Îl puteai vedea pe scena Uniunii Scriitorilor ținând o prelegere despre Juan Valera. Cred că era prin '88, tocmai își susținuse teza de doctor în filologie cu tema „Juan Valera și problema tipologiei romanului spaniol din secolul al XIX-lea” la Universitatea „M.V. Lomonosov” din Moscova și nu aveam cum intui, pe atunci, cât de familiar ne va deveni tuturor, la catedră, numele acestui scriitor spaniol, devenit pentru noi un soi de parolă de acces în oaza noastră de universalști. Îl puteai vedea pe ecranul primei televiziuni private din Republica Moldova, Catalan TV, unde era gazda și animatorul primei emisiuni de literatură universală în format de dialog. Pe semne că era o emisiune cu rating și priză la public, din moment ce mă pomenisem și eu vedetă, după numai o apariție în studio, unde am discutat despre cărțile lui Umberto Eco. Sergiu Pavlicenco nu avea doar alură de universitar „insolit”, era monden, era aproape omniprezent în grădina culturii, avea fler, știa câte ceva despre marketingul de imagine, era un postmodern *avant la lettre* și cred că mulți dintre cei care s-au definit mai târziu ca atare – discipoli sau ascultători ocazionali – și-au încolțit sâmburele ironiei, al ludicului și al parodicului la lecțiile lui de literatură. Nu știu în ce măsură corespunde această evocare ambianței savante în care

trebuie să fie omagiată prestața unui profesor universitar, dar nu puteam omite aceste amintiri legate de perioada formării mele intelectuale, iar ele nu încăpeau în compoziția niciunei scriituri academice. Pentru mine, întâlnirea cu profesorul Pavlicenco a însemnat întâlnirea cu destinul meu profesional.

Am scris odată, într-o notă informativă pentru istoria Universității de Stat din Moldova, că profesorul Sergiu Pavlicenco a jucat un rol de principe re-nascentist în evoluția disciplinei și a Catedrei de Literatură Universală. Păstrez această comparație nu numai pentru că o găsesc estetic reușită, dar și pentru că e adevărată. Sergiu Pavlicenco s-a aflat în fruntea Catedrei de Literatură Universală timp de 18 ani, din 1993 până în 2011, perioadă care poate fi numită, pe bună dreptate, „epoca Pavlicenco”. Dacă literatura universală ca disciplină și Catedra ca ambianță formativă au supraviețuit haosului tranziției, incertitudinii generale, nesfârșitelor reforme și ajustări de parcurs, peste care s-au suprapus diminuarea prestigiului pedagogic, emigrarea și refluxul masiv din învățământul superior, este, în mare măsură, meritul profesorului Pavlicenco. După 1991, când Republica Moldova își recapătă independența și suveranitatea, iar limba română devine limba de predare în majoritatea instituțiilor de învățământ superior, Catedra s-a pomenit în prag de disoluție din cauza concedierii mai multor specialiști de literatură universală, majoritatea de etnie rusă, care nu au dorit să accepte noile realități. Era nevoie de o admirație aparte față de cultura universală, de o energie și o implicare umană în viața instituțională, pentru a asigura continuitatea disciplinei, atragerea și pregătirea unei noi generații de literați. Ideea, foarte inspirată, de a transfera Catedra de la fosta Facultate de Filologie la fosta Facultate de Limbi Străine, le-a oferit posibilitatea multor tineri și tinere, licențiați în filologia engleză, franceză, germană, spaniolă și italiană, să urmeze o carieră universitară cu o formație specifică, de literați universalști. De atunci, din '93, s-au scurs trei decenii, un timp suficient pentru o istorie, sublimă și derizorie ca toate istoriile, în care Catedra, extinsă până la 25 de membri, majoritatea cu doctorate în țară sau în străinătate, devenise Departament de Literatură Universală și Comparată, o structură perfect europeană ca formă și conținut, care s-a prăbușit însă, sub presiunea măruntelor interese de contingentă, până la statutul fără de statut al unui Centru. O istorie indestructibil legată de destine umane, de oameni concreți, unii deja plecați în eternitate, alții retrași în umbra vârstei, mulți emigrați în alte locuri mai bune, mai prestigioase, sau mai bine plătite, dar rămași legați ombilical de discipolatul literar al profesorului Pavlicenco. Cei care au rezistat tentațiilor, constrângerilor sau angoaselor existențiale, o mână de oameni care cred cu tărie că Europa visurilor noastre e mai întâi de toate o Europă a cărților și a ideilor, și abia mai apoi un spațiu al bunăstării, al huzurului și al chilipirului, și-au făcut din Catedră / Departament / Centru un refugiu, o oază de confort spiritual, un loc al serenității pe care și-o poate oferi doar o muncă făcută din plăcere și vocație.



Mereu în alertă maximă, mereu la straja disciplinei și a orelor de literatură, mereu pe baricada luptelor pentru supraviețuire, profesorul Pavlicenco își mai pierduse din flerul de altă dată, cum de altfel, și din alura boemă, devenind un manager abil și eficace ca un căpitan de corabie, care a știut să navigheze printre valuri, evitând multe recifuri și prundișuri subacvatice. Au fost ani de extremă tensiune a schimbărilor survenite peste noapte, de torențiale urgențe administrative –elaborări de planuri și programe analitice noi, conform cerințelor Procesului de la Bologna, descrierea tuturor cursurilor și modulelor predate, instituirea unui masterat de literatură universală și comparată, cu toată papetăria de escortă pe care o presupunea, apoi curricula pentru fiecare disciplină, niciodată perfectă, mereu refăcută, etc., etc. –, o adevărată tevatură intelectuală, de care profesorul Pavlicenco ne-a ocrotit părintește, punându-și pe umeri o greutate mai mare decât ar fi fost firesc să o ducă. Și noi chiar așa l-am perceput, ca pe un tată al hoardei de literați, ireductibil la imaginea patriarhului autoritar și punitiv, căci și acest aspect al profesorului Pavlicenco, trebuie s-o spun, era atipic, „deviant”, „anomal” atât în raport cu comedia aparențelor sociale, cât și cu cea a egomaniilor și vanităților universitare. În viața noastră de catedrofili pasionali, profesorul Pavlicenco diriguia cu un statornic simț al datoriei, cu ideile și realizarea lor, cu substanța intelectuală și procedura funcțională, știam întotdeauna că va găsi po-teca potrivită și că nu e nevoie decât să-l urmăim, dar și cu o anumită dispoziție spre hedonism, spre partea petrecăreață și festivă a existenței, care ne-a apropiat omenește și profesional mai mult decât și-ar fi imaginat vreodată actualii specialiști în resurse umane. Sarmalele profesorului Pavlicenco ar merita un capitol de istorie literară aparte, sau măcar o patentă gastronomică națională, așa cum au făcut nemții cu sparanghelul lui Goethe, sau elvețienii cu borșul lui Turgheniev. Vorba lui Lion Feuchtwanger, dacă nu greșesc, căci între timp a devenit o zicală populară: un om talentat e talentat în toate. Îmi aduc aminte că de un 8 martie sărbătorit la Catedră, profesorul Pavlicenco ne făcuse cadou câte un batic fiecăreia dintre noi, câte eram pe atunci în „haremul” profesoarelor de literatură. Ne îmbrobodise, cum ar veni, la propriu și la figurat, cu un gest contradictoriu de ocrotire paternă de forfota solicitantă a mediului, sau poate de îngrijorare față de prestața noastră matrimonială, în mod evident concurată de afirmarea profesională, deloc simplă, a femeilor. Întâlnirile noastre la Catedră, cu sarmale și multă-multă muzică spaniolă, pe care profesorul Pavlicenco o cânta cu pasiune și nerv spaniol, trecând de la repertoriul popular la cel revoluționar și de dragoste, erau adevărate festinuri culturale, care ne țineau o vreme la adăpost de frustrările și nemulțumirile cotidianului. Chiar și după demisionarea din funcția de șef de Catedră, îl știam neclintit în spatele nostru, cu toată armurăia prestigiului său academic, cu toată energia și devoțiunea dedicate profesiei sale de credință, proiectate ca un scut invizibil asupra unui domeniu pe care l-a ctitorit timp de o viață.

Am mai spus-o, cu o altă ocazie și de o manieră mai exactă, care a fost contribuția profesorului Pavlicenco la dezvoltarea științei literare naționale. După ce și-a susținut, în 1998, teza de doctor habilitat cu tema „Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc” la fostul Institut de Istorie și Teorie Literară al Academiei de Științe, profesorul Pavlicenco a creat o solidă bază de investigație, cu multiple ramificații și orientări, capabilă să ofere suport de consultanță sau conducere a celor mai diverse lucrări de doctorat și post-doctorat. A avut o intuiție genială în privința concepției despre receptarea unei literaturi străine sau a operei unui scriitor în arealul cultural românesc, care presupune o marjă practic nelimitată de manevră, dar și de originalitate, pentru că rolul și scopul comparatismului literar, și cel al teoriei receptării în particular, este tocmai acela de a cunoaște felul în care se produc schimburile culturale la nivel local. În jurul acestei matrice tematice și investigaționale s-a organizat școala profesorului Pavlicenco cu mult înaintea apariției școlilor doctorale și într-un sens diferit de cel presupus de actuala instituție doctorală.

Despre școala lui Pavlicenco s-a vorbit în repetate rânduri, dar cu o oarecare timiditate, și poate că ar fi cazul să o spunem acum mai răspicat: sub îndrumarea profesorului Pavlicenco au fost elaborate și susținute 14 teze de doctorat și o teză de doctor habilitat, 6 dintre care au fost solicitate de doctoranzi din România, iar 2 conduse prin cotutelă cu profesori din Franța, alte 7 teze începute și nefinalizate din varii motive, vor fi poate susținute într-un viitor proxim. Statistica nu înseamnă însă niciodată nimic dacă nu e bransată la contextul care o produce. S-ar părea că există profesori cu un palmares mai impresionant, dar nu putem ignora faptul că e vorba despre un domeniu de cercetare – literatura universală – de o întindere incomensurabilă și de o rentabilitate economică extrem de redusă, care presupune un efort intelectual maxim și o retribuție socială (prestigiu, carieră, recompensă materială) minimă. Este deja un miracol că profesorul Pavlicenco a reușit să atragă în orbita preocupărilor sale științifice atât de mulți acoliți, pe care i-a ghidat și i-a încurajat să urmeze o carieră de cercetători. În acest sens, școala lui Pavlicenco ar însemna nu numai discipolatul academic bazat pe o comunitate tematică și metodologică de cercetare, nu numai înțelesul comun al termenului de „școală” ca învățătură, experiență, *savoir faire* deprinse prin ucenicie, dar și o anume dăscălire în sensul erudiției, al culturii universale, al valorilor umaniste și al frumosului general-uman. La școala lui Pavlicenco nu puteau veni cei care nu iubeau literatura, tot așa cum la Academia lui Platon nu-și aveau locul cei care nu iubeau geometria. În alte timpuri și în alte condiții, misiunea diriguitoare a profesorului Pavlicenco ar fi fost, probabil, elogiată și acoperită, dacă nu de bonificări materiale, cel puțin de onoruri publice. Dar nu cred că există ceva mai gratificant decât prețuirea celor care au avut fericirea să-l cunoască și să lucreze cu el, sau decât conștiința lucrului bine făcut, de care poate fi mândru, privindu-și discipolii și realizările lor. Cred că mai ține ceva de școala lui Pavlicenco: l-am admirat cu

o nesfârșită încântare când s-a retras temporar pentru a-și crește nepoatele. Câți bărbați, câți profesori universitari și-au abandonat orgoliile profesionale pentru a fi bunici în toată legea? Eu una nu-l cunosc decât pe profesorul Pavlicenco și mă gândesc că, pe lângă cărți, doctorate și literatură, nimic nu putea fi mai frumos și mai uman decât un profesor alergând cu rochițe și fundițe pe la concerte și televiziuni, unde evoluau micile lui nepoate-artiste.

Cât despre cărțile profesorului Pavlicenco, apărute cu o regularitate uimitoare de-a lungul carierei sale universitare, ar fi meritat demult să fie subiectul unui simpozion științific de amploare. Mă voi referi la ele în treacăt și nu fără o notă de amărăciune. Sergiu Pavlicenco a scris și a publicat mult: peste o sută cincizeci de lucrări, studii și articole, dintre care 22 de lucrări științifice de sinteză, monografii și manuale. De la „Ca două gemene surori” (1990), „Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc” (1994-1996), „Tentația Spaniei. Valori hispanice în receptarea românească” (1999) și până la „Receptare și confluente. Studii de literatură universală și comparată” (1999), „Tranziția în literatură. Studiu micromonografic” (2001), „Tranziția în literatură și postmodernismul” (2002), sau cele mai recente, „Varia italica” (2022) și „Varia hispanica” (2022), sunt toate cărți de o incontestabilă valoare analitică și culturală, de care nu se pot mândri prea mulți în mica noastră lume intelectuală. Din modestie, sau poate dintr-o atitudine principială, profesorul Pavlicenco nu și-a promovat cărțile, iar forurile decizionale din țară nu s-au grăbit să le aprecieze, sau măcar să le observe printre duzinele de tipărituri scoase pe bandă rulantă și propulsate în vârful clasificărilor valorice. Încă nu avem o veritabilă cultură a cărții, în care critica literară universitară și cartea didactică ar avea nișa lor bine definită, propriile canale de difuzare și propriile instanțe hotărâtoare în privința clasamentelor și a premiilor. „Manualul de literatură universală pentru licee. Clasele X, XI, XII cu profil umanistic (2006, 2009)” este primul manual de acest fel editat în Republica Moldova și cu siguranță cel mai bun până în prezent, cum de altfel și „Caietele de studiu la istoria literaturii universale (Antichitatea și Evul Mediu; Epoca Renașterii; Secolele XVII și XVIII)”, dotate cu exerciții creative și de verificare a materiei studiate, sunt cărți făcute pentru a dura în timp, prin reeditare, dar contingenta, graba și schimbările înnebunitoare ale vremurilor noastre trec cu tăvălugul și peste oameni, și peste eforturile lor. Viața și destinul cărților, oricare ar fi acesta, fericit sau ingrat, depind întru totul de oamenii care le citesc și e de datoria noastră să le repunem la locul cuvenit.

Am urmărit cu mare bucurie revenirea profesorului Pavlicenco în deplina lui forță creativă, în inepuizabila exuberanță a talentului său de orator public, de bard, declamator, cântăreț, dansator de flamenco, interpret de romanțe și roman-cero, de folclor spaniol și folclor urban românesc, de profesor care poate ține prelegeri publice oricând și oriunde, ținând ascultătorii cu sufletul la gură prin felul lui de a povesti lucruri importante și grave cu pasiune, umor, o plăcere nedi-

simulată și tocmai de aceea, molipsitoare. Câte un eveniment în fiecare lună – la Facultate, la Muzeul Național al Literaturii Române, la Biblioteca Națională, la Salonul de Carte Bookfest, La Filarmonică, Liceu, lecții publice, lecții – concert, discuții literare, lansări de carte etc. –, așa a dorit profesorul Pavlicenco să-și sărbătorească, în felul său unic și irepetabil, ca nimeni altul, cei 50 de ani de activitate profesorală și științifică la Universitatea de Stat din Moldova. Mereu tânăr și ferice, așa cum l-am cunoscut eu acum trei decenii și cum a rămas până în prezent, faimosul și admirabilul profesor Pavlicenco!

La mulți ani fericiți, dragă profesor! Să vă știm cu brațul ferm și lancea ascuțită încă multă vreme înainte, căci mori de vânt mai sunt câtă frunză și iarbă în jurul nostru, iar nouă ne plac hidalgii, pentru că lumea ar fi tristă și pustie fără ei!

## BORGES, ÎNTRE INTERTEXTUALITATE ȘI HIPERTEXT

*Elena PRUS*

*profesor universitar, doctor habilitat în filologie,  
Universitatea Liberă Internațională din Moldova (ULIM),*

**ORCID:** 0000-0001-9419-5459

Creator al fantasticului metafizic, al unei vaste mitologii literare, dar și raționalist *de profundis*, Borges creează prin caracterul polivalent al spațiilor sale artistice o Bibliotecă Babel, în care lumea reală devine o proiecție mentală a unei alte lumi care ne trăiește. Conectat la rețeaua infinită a universalei biblioteci-labirint, Borges i-a decodificat ieșirile și implicit sensurile ascunse. Multiplicările, dedublările, oglinzile retrospective identifică modalități, căi și chei posibile ce „completează” în bifurcărilor călătoriilor imaginare prin spațiu și timp, care converg într-un singur punct *aleph-ic*, formând o rețea a hipertextului, asemeni celei din internet. Argumentele sale abundă în alternative, ipoteze și sofisme, lăsând la altitudinea cititorului stimulanta tentație de a încerca rezolvarea problemelor formulate.

**Cuvinte-cheie:** Literatura hispanoamericană, Borges, intertextualitate, hipertext, eseu bibliotecă, labirint.

Creator of the metaphysical fantastic and of a vast literary mythology, but also a profound rationalist, Borges creates through the polyvalent character of his artistic spaces a Babel Library, in which the real world becomes a mental projection of another world that lives in us. Connected to the infinite network of the universal library-labyrinth, Borges decoded its exits and implicitly, the hidden thinking meanings. Multiplications, duplications, retrospective mirrors identify ways, methods and possible keys that “plot” in the bifurcations of imaginary journeys through space and time, which converge in a single *aleph-ic* point, forming a network of hypertext, like the one in the Internet. His arguments abound in alternatives, hypotheses and sophistry, leaving the reader with the stimulating temptation to try to solve the formulated problems.

**Key words:** Hispano-American literature, Borges, intertextuality, hypertext, library essay, labyrinth.

Creator of a metaphysical fiction and of a vast literary mythology, besides being a deep rationalist, Borges built through the polyvalent character of his artistic spaces a Babel Library in which the real world is converted into a mental projection of another world different from the one in which we live. Connected to the infinite network of the universal library-labyrinth, Borges searches for exits, together with the hidden senses.

El multiperspectivismo, su juego de espejos, constituyen los medios y las posibles claves que conspiran en las bifurcaciones de viajes imaginarios a través del espacio y del tiempo. que convergen en un único punto, denominado *aleph*, formando una red de hipertexto semejante a Internet. Sus argumentos abundan en las alternativas, dejando a la alta capacidad del lector la misión estimuladora para tratar de resolver las cuestiones planteadas.

**Palabras clave:** Literatura hispanoamericana, Borges, intertextualidad, hipertexto, ensayo, biblioteca, laberinto.

Jorge Luis Borges, scriitorul care a revoluționat profund paradigma gândirii și scrisului modern, este constant calificat ca fiind cel mai influent scriitor din jumătatea a doua a secolului XX, care, după Gide, Proust, Th. Mann, Camus, Joyce, Faulkner, Kafka, Garcia Marquez, a determinat personalitatea literaturii secolului XX.

Meditând în ce măsură scriitorii reprezintă națiunea lor, invocându-i pe Shakespeare, Hugo, Goethe, Cervantes, Borges a subliniat un lucru relevant și totodată simptomatic, și anume faptul că scriitorii menționați s-au ridicat la dimensiunea genialității nu doar grație personificării specificului național, dar mai ales prin faptul că prezintă ceva specific, neordinar și „sunt un fel de antidot împotriva defectelor sale” [1, p. 388].

Venerația și cultul borgesian al cărții sunt antologice. Toată viața Borges a citit cu frenezia lui Don Quijote și, într-un mod foarte singular, al omului care este conștient că într-o zi poate să-și piardă iremediabil vederea<sup>1</sup>. Pentru Borges, creația se metamorfozează iremediabil în panaceu universalizat, în „amestec de uitare și amintire despre cărțile pe care le-am citit” [1, p. 389]. Este inevitabil că toate aceste lecturi din arealuri și domenii diferite, care îi alimentează cunoașterea enciclopedică, să dezvolte itinerarii originale în propria scriitură: „Îndopându-mă” cu poezie, am ajuns la o concluzie finală în privința poeziei. Anume că, ori de câte ori am de-a face cu o foaie albă de hârtie, simt că trebuie să redescopăr literatura pentru mine însumi.” [2, p. 5]

Invalidând cheile cognitive ale univocității semnificațiilor și evitând orice pretenție de realism, fanteziile borgesiene ne proiectează, cum specifică *Encyclopedia Universalis*, la limitele conștiinței posibile, bulversând sistemele de coordonare și dejucând categoriile clasificatoare ale cauzalității: „Borges este un scriitor admirabil, hotărât să distrugă realitatea...”[3, p. 471]. Scriitorul „pune sub semnul egalității lumea fictivă și cea reală, acceptând ca principiu posibilitatea ca „Don Quijote să fie lector al lui *Don Quijote* și Hamlet spectator al lui *Hamlet*”, atât din perspectiva textului infinit al lumii în care spațiile sunt transgresate, cât și din perspectiva lumii ca proiecție mentală, ca imagine a subiectivității” [4, p. 232].

După William Plank, intertextualitatea a fost descoperită chiar de Borges: „All texts are intertexts. If intertextuality is a text itself, then intertextuality

by its very definition must exist as intertextuality. (...) We find, in fact, that intertextuality was discovered in the late fifties or early sixties by the Argentine – Jorge Luis Borges and described in the story *Pierre Menard, Author of Don Quijote*.” Din perspectiva intertextualității, proiectul scrierii lui *Don Quijote*, de exemplu, în diferite feluri, nu trebuie să fie o copie a acestui roman al lui Cervantes, dar trebuie să fie identică cu o scriere semnată de Cervantes, asimilând cultura, istoria și religia secolului al XVI-lea spaniol, în contemporaneitate. Această altă operă ar trebui să fie chiar mai originală decât cea autentică. Pierre Menard demonstrează cu lux de amănunte relația interschimbabilă text-intertext, deconstrucție-reconstrucție. Desigur, intertextualitatea a fost descoperită mult mai înainte, și William Plank revine la acest moment: „Did Borges really discover intertextuality? Perhaps it was Denis Diderot in his *Pensées philosophiques* of 1746” [5].

A-l citi pe Borges, constată Harold Bloom în *Canonul occidental*, „înseamnă a activa o conștiință a literaturii în care el a pătruns mai departe decât toți ceilalți” și a adera la ideea că „toată literatura este, până la un punct, un plagiat, intuiție pe care Borges i-o datorează importantului său precursor Thomas De Quincey” [3, p. 471]. Mai mult decât despre oricine, despre Borges se poate afirma că își creează el însuși, conform poeticii heraclitiene, precursorii. Printre aceștia, Teodor Baconsky îl situează și pe Emmanuel Swedenborg, „un alter ego borgesian”, care procedea la arheologia cunoașterii alchimice, pregătind, „moda Scripturilor alternative” [6].

„Recitare” este cuvântul-miracol, care în cazul lui Borges definește raporturile semantice cu lumea literară. Aici și demarează marile modele ale literaturii, cu care scriitorul trăiește afinități profunde: „*Don Quijote* este poate una dintre cele mai frumoase cărți scrise vreodată. Nu datorită intrigii (...), însă omul Alonso Quijano, care s-a visat Don Quijote, este poate unul dintre cei mai buni prieteni ai noștri”; „Dacă trebuie să numesc o singură carte ca fiind cea mai bună din toată literatura, cred că aș alege *Divina Comedie* a lui Dante. (...) Ți se pare că nimeni n-ar putea îmbunătăți un vers al lui Dante.” Comentând această lectură a operei lui Dante de către Borges, Sergiu Pavlicencu aduce importante completări la interpretarea marelui scriitor argentinian privind episodul XXVI, pe care îl apreciază ca cel mai prețios, enigmatic și tensionat din *Divina Comedie*. Borges consideră că „Ulise a fost pedepsit nu atât pentru vicleșugul ‘calului troian’, cât pentru această acțiune îndrăzneată și generoasă de a cunoaște ceea ce era interzis, de a cunoaște imposibilul. Pentru credinciosul Dante, Dumnezeu este de neatins, de necunoscut și așa îl acceptăm, cunoașterea lui, a absolutului ar lipsi universul de echilibru. Ulise a trecut, a depășit hotarul, a încălcat ordinea divină, a vrut să cunoască absolutul, pe Dumnezeu și pentru aceasta a fost pedepsit. Cauza rezidă în rațiunea umană, pe care Dante o elogiază în acest cânt, imprimându-i inclusiv o încărcătură tragică” [7, p. 25-26].



În studiul despre intertextualitatea textelor lui Borges, Cristina Hăulică consideră că este vorba de „Un joc al *scriitorului*, la care lectorul, avertizat din vreme, este chemat să asiste; instrumentul jocului e *intertextul ipotetic*”; pe de altă parte, e vorba de un joc al *cititorului* (sau *cu cititorul*), desfășurat „în actul lecturii: instrumentul jocului este aici intertextul *fals* – în întregime *fals*” și de a conchide: „textul borgesian nu e, de fapt, decât un imens *metatext* al nelimitatului TEXT universal, o replică – umilă și orgolioasă totodată – lansată *infinitalui*” [8, p. 159].

Universul ficțional borgesian se prezintă ca un palimpsest, alternare sau fuzionare a mentalităților, sistemelor, paradigmelor, genurilor, cronotopilor și stilurilor eterogene asimilate, „un univers al mai multor lumi simultane sau suprapuse, permite trecerea din realitatea inițială în universul gândit” [4, p. 219]. Metafora cutiilor chinezești proiectează puneri în abis la scară diferită, cum ar fi în *Ruinele circulare* construcția unei lumi gândite de un fachir, care există doar în închipuirea altui fachir. Toate acestea rezonează exemplar în textul lui Borges, devenind transcendere și trasmutare aditivă a diverselor disparități într-un hipertext inconfundabil. Este interesantă în interpretarea lui Val Panaitescu multiplicarea timpurilor: „Borges este amator de „sisteme”, dar – cum s-a mai observat – el le multiplică la infinit (...) Creează astfel diferite viitoruri, diferite timpuri, care se înmulțesc de asemenea și se bifurcă” [9, p. 673] (reluarea ideii proustiene de suprapunere a timpurilor și a multiplicării variantelor trecuturilor posibile).

Opera lui Borges este, cum constată *Encyclopedia Universalis*, o tranzacție genială între texte disparate; compromis bazat pe hibridare, demonstrând o excepțională capacitate aditivă. Autorul însuși recunoaște că „am scris cam cincizeci sau șaiszeci de texte și totuși descopăr că toate aceste cărți există în prima carte pe care am publicat-o, în acea carte obscură, scrisă cu mult timp în urmă, *Fervor de Buenos Aires*” [4, p. 225]. Intertextualitatea operei borgesiene devine marca distinctivă a scriiturii sale: „Acest mod de a ieși din spațiul textului finit, printr-o mânăuire ludică a intertextualității, se face rescriind textul citat într-o direcție diferită” [*ibidem*, p. 230-231]<sup>2</sup>.

Autorii și operele citate de Borges sunt reale sau fictive. Un loc privilegiat revine autorilor (Cervantes) și operelor reale (*O mie și una de nopți*), dar sistematic se recurge și la autori obscuri (Raymond Lulle) sau la opere și cărți apocrife (*Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* sau *Cercetarea operei lui Herbert Quain*), la care Borges face rezumate și comentarii, amplificând iluzia existenței lor. Această rețea pe care se înalță textul borgesian se bazează și pe stimularea unui tip cu totul inedit de referințe – referințe inventate. Ludicul borgesian pornește de la suprapunerea voită a elementelor din realitate pe canavaua ficțiunii sale, iar referințele, dimpotrivă, pot fi și piste false<sup>3</sup>. Sebastian Dieguez consideră că aceste referințe (adevărate sau false) instituie legături hipertextuale în interiorul universului literar: „Borges invente des auteurs, des livres, des groupes de réflexion, lorsque sa



culture ne suffit plus ou lorsqu'aucun auteur réel ne peut plus étayer son propos. (...) Lire un texte de Borges (...) c'est plonger dans la littérature tout entière. (...) L'œuvre de Borges est hypertextuelle" [10]. Fiecare referință provoacă în spiritul cititorului o imagine a operei citate. *Don Quijote* de Borges invită cititorul să plaseze pe această referință toate imaginile și amintirile pe care le-a păstrat la citirea operei lui Cervantes. În acest mod, titlul *Don Quijote* devine un liant hipertextual care coroborează opera lui Borges cu cea a lui Cervantes. Recurgerea la această stratagemă devine, în mare parte, definitorie pentru scriitura lui Borges și fortifică extinderea globală a conceptului de hipertext, provenind inițial din inginerie. Urmand domeniul-sursă, în care un cuvânt acționează ca o legătură, verigă și accede pagini noi, se vorbește despre „networked-hypertext” și chiar de „hypertextlitterature” [Bolter 11], având la bază jocurile lingvistice ale lui Wittgenstein sau cele literare ale lui Borges, Saramago sau Cortázar. Conceptul de „discurs repetat” îl găsim și la Eugeniu Coșeriu, având în vedere pasaje întregi repetate în țesătura limbajului de către vorbitorii unei limbi. Borges împărtășea o viziune similară: „Limba este un sistem de citate”. În definitiv, Borges urmărește un scop metafizic, scrierea unei cărți care conține, sub formă de citate<sup>4</sup>, toate textele: „un temple qui contient tous les temples, un point qui contient tous les points, un texte qui contient tous les textes, tel est le pari de Borges” (Moureyapud Dieguez). Importanța lui Borges pentru ilustrarea conceptului de intertext este legată de faptul că el a intuit și facilitat, în același timp, posibilitatea povestirii care poate fi dilatată la nesfârșit, ceea ce se și întâmplă în labirintul lumii web: „There is not yet a hypertext work so vast, but Borges saw the possibilities of a story freed from the finite bounds of the book, a story that can be endlessly expanded. In the labyrinth of the World Wide Web, this could happen” [12].

În aceeași cheie, Teodor Baconsky invocă geniul combinatoriu al lui Borges, care anticipează “intelectualul virtual” din era culturii digitale, autorul contemplând trecutul indestructibil printr-o plasă de referințe întrețesute cabalistic: „Incitantă se dovedește lectura mai cu seamă prin capacitatea “hipertextului” borgesian de a genera simultaneități valorice în comuniune cu figurile unui pantheon atemporal.” Ceea ce asigură contiguitatea cu sistemul în rețea, este faptul că pentru Borges căutarea e mai importantă decât rezultatul, iar sugestia hermeneutică – mai persuasivă decât structura.

Cuvântul, măsura tuturor lucrurilor în universul lui Borges, este, după cum precizează Sebastian Dieguez, veriga absolută, hiperconexiunea care leagă finitul de infinit. Borges a exploatat, pentru a prelua o formulare consacrată „legăturile primejdioase”, iar referința cuvântului este în opera sa multiplă și plurivalentă, fiind caracterizată ca *legătură unitară* (referința la o carte), *legătură multiplă* (referința la autor, deci la întreaga sa operă), *legătură hipermultiplă* (cuvântul ca aluzie implicită la toate textele care ilustrează acest cuvânt), *legătură indefinită* (litera Aleph din nuvela omonimă, care trimite la universul indefinit de

mare), *legătură absolută* (referință la semnificația infinită). Toate aceste tipuri de legături inventate de Borges, par a fi astăzi tot mai aproape de a deveni tehnici informatice. Astfel, se abandonează ierarhia aristotelică (cu structura arborescentă) și se intră în era grafului. La fel cum internetul se bazează pe mecanismul de depozitare, identificare, clasare și utilizare a informației, hipertextul este un sistem de citate reale sau anonime intrate și depozitate în cultura omenirii. Această apropiere a umanismului de tehnologii proiectează orizonturi noi pentru ambele domenii: „megacarta pe care o deschide utilizatorul Internetului e și ea, lingvistic vorbind, o construcție din... text. (...) Hipertextul este același text care a funcționat dintotdeauna în istoria omenirii, dar care este, azi, transferat în corpul unei super-tehnologii ce a permis vizualizarea perfectă a structurii limbajului și a relațiilor existente între componentele verbale și nonverbale” [13]<sup>5</sup>. Proprietatea oricărui text de a fi legat de alte texte, aparținând unor autori precedenți, o găsim anterior la reprezentanții structuralismului și poststructuralismului.

Urmând aceeași ordine de idei, hipertextul virtual al internetului este asociat cu biblioteca, depozitar al mega-informației scriptice, iar ideea de bibliotecă digitală (electronică) ca hipertext<sup>6</sup> o depistăm la Riccardo Ridi de la Universitatea din Veneția ca „Manifest pentru biblioteca-hipertext” [*idem*].

Situându-l pe Borges în configurația canonului literar, Harold Bloom menționează caracterul acut livresc al operei lui Borges, menționând că el „absoarbe explicit și reflectă deliberat toată tradiția canonică” [3, p. 464]. Se știe că autorul argentinian și-a petrecut viața în biblioteci, inițial în familie, apoi ca director al bibliotecii naționale. Pentru Borges, universul se înfățișează ca o mare carte, ca o vastă bibliotecă, unde toate fenomenele materiale și mentale care figurează sunt elemente ale rețelei asociative datorate memoriei: „De-a lungul vremii, memoria noastră alcătuiește o bibliotecă variată, compusă din cărți, sau pagini...” [1, p. 441], asemenea bibliotecii Babel un „alt drum, eseistic constituit, propune tema recurentă a lui Borges, biblioteca ca lume, planetă fictivă, în care trăiesc nu doar toate cărțile scrise ci și acelea care ar putea fi scrise, în toate limbile care există sau au existat, într-un catalog infinit, în egală măsură fictiv și fals” [4, p. 222].

Metafora profund livrescă care ține de existența lui Borges este *lumea ca emanare a cărții*: „(...) Dumnezeu ne dăruiește două cărți, pentru a nu cădea în greșală: cea dintâi, Sfânta Scriptură, care dezvăluie voința Lui; cea de-a doua, tomul creațiilor” [1, p. 255]<sup>7</sup>. Însuși cuvântul bibliotecă are la origine străvechiul și magicul cuvânt latin *Biblie*, însemnând „carte”. Important este că lectura *Bibliei* – spre deosebire de lectura tradițională – este una circulară, întocmai ca a hipertextului: o poți deschide și citi de oriunde vrei.

Rătăciră spiritului într-o lume alcătuită din toate cărțile posibile și imaginabile, este o altă variantă (*Biblioteca Babel*): „Universul (pe care alții îl numesc și bibliotecă) se compune dintr-un număr indefinit de coridoare hexagonale (...) Eu

afirm că Biblioteca o să dureze mai departe: iluminată, solitară, infinită, inutilă, incoruptibilă, secretă”. Aceste lumi ale jocului imaginației și ale ficțiunii, dau naștere unor situații paradoxale, în care un narator, care cumpără o carte de o greutate neobișnuită, devine prizonier al acestei cărți, nu mai iese din casă, citește o carte infinită, de care nici o formă de distrugere nu-l poate scăpa (la care face referință în *Cartea de nisip*) [4, p. 219-220].

Despre scrierile lui Borges s-ar putea spune ceea ce Borges a afirmat despre *Cabala* și *Zohar*, și anume că ele trebuie să ne ajute să descoperim, ele „nu au fost scrise pentru a fi înțelese, ci pentru a fi interpretate, sunt îndemnuri ca cititorul să-și urmeze gândirea” [1, p. 385].

Concepția borgesiană este cea a „textului făcut din texte, a textului universal, concentrat în text, ca faimosul labirint – metaforă din *Grădina potecilor care se bifurcă* sau din antologicul *Aleph*:

Aleph înseamnă unul din punctele spațiului care conține toate punctele (...) un loc unde se află, fără a se confunda, toate locurile din lume, văzute din toate unghiurile (...) Fiecare lucru (...) era o infinitate de lucruri din pricină că eu îl vedeam cu limpezime din toate punctele universului (...) am izbucnit în plâns, pentru că ochii mei văzuseră acel tainic și ipotetic *tot*, al cărui nume oamenii îl uzurpă, dar care nici un om nu l-a privit vreodată, neînchiptul univers.

Universul borgesian nu este doar o bibliotecă magistrală, el este și un labirint „în care omul se află neconținut la o răscruce, fără nici un criteriu de a-și alege cărarea, deoarece șansele sunt absolut egale, lipsite de orice accent axiologic” [14, p. 163]. Scriitorul argentinian „trimite la suprapunerea Universului infinit din spațiul „imaginației”, al visului și al cărții, pe corpul „labirintului” mental, alcătuit el însuși din rădăcinile cosmogoniilor” [4, p. 232].

Criticii califică labirintul ca „imaginea centrală la Borges, spre el converg toate obsesiile și coșmarurile sale. (...) aproape orice este susceptibil de a intra în labirintul lui Borges: case, orașe, peisaje, deșerturi, râuri și mai ales idei și biblioteci. (...) Deși la Borges labirintul este mai ales o imagine ludică, semnificațiile ei sunt la fel de obscure ca la Kafka, maestru al labirinturilor și al oglinzilor. Criticul venezuelean Guillermo Sucre constată că labirintul „la Borges nu domină doar ca temă; scriitura borgesiană, cu simetriile ei, cu recurențele ei, cu jocurile ei de oglinzi, cu vastul ei sistem de corespondențe, este ea însăși un labirint de scriitură”. Borges duce ideea până la sfârșit, arătând cum în aceste labirinturi omul se poate pierde și pe sine însuși.

Universul propus de Borges stă sub semnul imaginarului și al ficțiunii: „S-a stabilit că toate operele constituie opera unui singur autor atemporal și anonim (...) O carte care nu închide în ea propria-i contracarte este considerată incompletă”. Lumea lui Borges este Tlön, „Tlön va fi fiind un labirint, dar este un labirint urzit de oameni, un labirint făcut pentru ca oamenii să-l poată descifra. Lumea va fi Tlön” [4, p. 221]: „trecuseră doi ani de când descoperisem într-un volum

al unei anumite enciclopedii-pirat o sumară descriere a unei țări false... Cine sunt cei care au inventat Tlön-ul? Pluralul este inevitabil, pentru că ipoteza unui singur inventator – a unui infinit Leibniz lucrând în ceață și modestie – a fost refuzată în mod unanim. Se presupune că această *brave newworld* este opera unei societăți secrete de astronomi, ingineri, metafizicieni, poeți, moraliști, pictori... conduși de un obscur om de geniu (...). La început s-a crezut că Tlön ar fi un haos clar, o iresponsabilă licență de imaginație”.

Pluralitatea ființei și măștile pe care le poartă (pe linia nemuritorul – Homer – Borges însuși; pe altă linie Cervantes - Pierre Menard - Borges) continuă și dezvoltă conceptul lumilor posibile borgesiene: „O continuă osmoză îl ține pe Borges în legătură cu multe personaje favorite din narațiunile sale” [8, p. 671], chiar dacă autorul se îndoia de existența unui „eu coerent”, complicându-se în tot soiul de dedublări: „Nu este excesiv să spunem că, până la urmă, personajul ultim pe care l-a fabricat acest creator de ficțiuni e propriul său personaj, acest Borges care este și nu mai este el însuși”, conchide E.R. Monegal [15, p. 28].

Cu toate că publicul pentru Borges era doar o iluzie, el recunoștea că „Cititorii au îmbogățit cartea” [1, p. 390]. Este vorba, bineînțeles, de cititorii avizați, cum el însuși se autoidentifică: „Să se laude alții cu cărțile pe care le-a fost dat să le scrie; eu mă laud cu acelea pe care mi-a fost dat să le citesc”, am spus cândva. Nu știu dacă sunt un bun scriitor; cred că sunt un excelent cititor” [*ibidem*, p. 441]. Pentru Borges, „Un scriitor își așteaptă propria operă (dacă îmi permiteți să fiu paradoxal). Cred că un scriitor este mereu schimbat de produsul său”, iar „o carte trebuie să depășească intenția autorului ei” [*ibidem*, p. 386], ceea ce înseamnă, ce deducem, e că scrierile lui Borges, ca toate cărțile mari, situate în spațiul magiei artei, în care totul este posibil, asemenea „cărții de nisip”, vor fi reluate, interogate, actualizate, îmbogățite de generațiile viitoare de cititori, critici și traducători.

#### Note

---

<sup>1</sup> Mărturisirea pe care o face Borges este cutremurătoare: „Eu mă prefac în continuare că nu sunt orb și cumpăr în continuare cărți; îmi umplu în continuare casa cu cărți. Zilele trecute am primit cadou o ediție din 1966 a *Enciclopediei Brokhause*. Am simțit prezența acestei cărți în casă, am simțit-o ca pe o formă de fericire”.

<sup>2</sup> „Dacă această istorie ar fi fost scrisă de Kafka, Wakefield n-ar fi izbutit pentru nimic în lume să se mai întoarcă. Modificarea trecutului nu înseamnă doar modificarea unui singur fapt; înseamnă anularea consecințelor acestuia, care tind să fie infinite. Altfel spus, înseamnă să crezi două istorii universale (Borges)”.

<sup>3</sup> „*REID*: Încep, deci, cu o propoziție la început! ați rostit-o cândva: „Eu nu scriu opere de ficțiune. Eu inventez fapte”. Însă, în același timp ați tulburat deseori ficțiunea pretinzând că este fapt. Asta au aflat pe pielea lor cei care caută referințele pe care le faceți în povestirile dumneavoastră: două sunt adevărate însă pe a treia nu o pot găsi nicăieri. *BORGES*: Nu suntem siguri de

nimic. De ce să fim siguri de aceste lucruri în special ? Trăim într-un univers misterios. Totul este o enigmă.” [16, p. 119-120]

<sup>4</sup> „Funcționalitatea citatului literar, filozofic ține de jocul între text și comentariul lui meta-textual: Borges fie comentează citate, fragmente pentru a-și argumenta construcția fictivă, fie se comentează pe sine, eseistic prin citat; uneori trimiterea la o sursă este fictivă, testând plăcerea cititorului de aventuri și jocuri spirituale, dar și țesătura erudită a ficțiunilor sale eseistice.” [13, p. 229]

<sup>5</sup> „Mai mult decât atât: Internetul permite o intercomunicare cu dimensiunea deschiderii, alterității și libertății nemaiîntâlnită în istoria omenirii. (...) Datorită conexiunilor care se pot stabili rapid și infinit pe Internet, într-un hipertext pot fi încorporate nu doar alte texte, ale altor autori din diferite epoci, ci și opere de artă (bucăți muzicale, reproduceri ale unor picturi celebre sau necunoscute publicului larg, scenarii ale unor filme etc.) – toate făcând parte din *textul lumii*” [13].

<sup>6</sup> „Autorul stipulează că fiecare text este un hipertext. Caracteristicile hipertextului (granularitate, plurilinearitate, multimedia, interactivitate și integrabilitate) sunt prezente, în măsură mai mare sau mai mică, în fiecare document.” [13] „Acest tip special de comunicare în scris mediată de computer, constituind o formă de organizare a textului scris distinctă de scrisul tradițional, se caracterizează prin neliniaritate, fragmentarism, variativitate, polifonie, dialogism, neomogenitate, interactivitate, multimedialitate, anunțând modificarea bazelor scrierii; creativitate, anonimitate, identitate duplicitară sau multiplicitară, inclusiv lingvistică, libertate și independență temporală și spațială, virtualitate etc.” [*idem*]

<sup>7</sup> „Borges a fost mereu interesat de concepția ebraică despre carte și, mai ales, despre cartea venită de la Dumnezeu și, prin însuși acest fapt, perfectă și nesfârșită. Fără îndoială, Borges a înțeles în chip cabalistic imaginea Torei, ca un organism format din diferite planuri ale înțelegerii conținute în interiorul său. Tora conține o sumă de elemente interioare și exterioare care, deși uneori par contradictorii, sunt de fapt unul și același lucru. Această carte a lui Dumnezeu amintește, după cum observă Ana Maria Berrenechea, de concepția ulterioară a autorului despre cartea naturii sau cartea lumii. Imaginea lumii văzute ca o carte are o tradiție îndelungată, iar Borges comentează în detaliu unele aspecte ale ei...”

## Referințe bibliografice:

1. Borges, Jorge Luis. *Eseuri*. București: Polirom, 2006.
2. Borges, Jorge Luis. *Arta poetică*. București: Curtea Veche, 2002.
3. Bloom, Harold. *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*. București: Grupul Editorial Art, 2007.
4. Milea, Doinița. „Identitate și scriitură metafictională.” Doinița Milea. *Spațiu cultural și forme literare în secolul al XX-lea. Reconfigurări*. București: Editura Didactică și Pedagogică R.A., 2005, p. 197-255.
5. Plank, William. *Intertextuality as intertext and bourgeois project*. <http://www.msubillings.edu/CASFaculty/Plank/intertextuality.html> (accesat în data de 13 mai 2023).
6. Baconsky, Teodor. *Borges, între timp*. <http://www.dilemaveche.ro/sectiune/din-polul-plus/articol/borges-intre-timp> (accesat în data de 13 mai 2023).

7. Pavlicencu, Sergiu. „Jorge Luis Borges despre *Divina Comedie*”. În: Sergiu Pavlicencu. *Varia italica. Zilele Dante în Moldova*. Chișinău: CEP USM, 2022, p. 20-27.
8. Hăulică, Cristina. *Textul ca intertext*. Nucurești: Ed. Eminescu, 1981.
9. Panaitescu, Val. *Humorul*. Iași: Polirom, 2003.
10. Dieguez, Sebastian. *Jorge Luis Borges: Funes ou la mémoiresans limite. Cerveau & psycho*, nr. 37, Janvier-Février 2010, p. 82-87.
11. Bolter, Jay David. *Hypertextand Borges' Labyrinth*, <http://www.a-website.org/hyperessays/04hyper.html> (accesat în data de 13 mai 2023)
12. McClelland, Robert. *Jorge Luis Borges andhypertext*, <http://www.idehist.uu.se/distans/ilmh/Ren/digital-borges.html> (accesat în data de 13 mai 2023)
13. Ungureanu, Elena. *Biblia, biblioteca și “biblio”- netul ca hipertext* Akademos, nr. 4 (19), decembrie 2010, p. 65-70, [http://www.akademos.asm.md/files/Biblia,%20biblioteca%20si%20biblio\\_netul%20ca%20hipertext.pdf](http://www.akademos.asm.md/files/Biblia,%20biblioteca%20si%20biblio_netul%20ca%20hipertext.pdf) (accesat în data de 13 mai 2023)
14. Borges, Jorge Luis. *Cărțile și noaptea*. Iași: Junimea, 1988.
15. Monegal, E. Rodriguez. *Borgès par lui-même*. Paris: Seuil, 1970.
16. *Borges despre Borges. Convorbiri cu Borges la 80 de ani*. Volum îngrijit de Willis Barnstone. Traducere din limba engleză de Mihaela Simion Constantinescu. Cluj: Editura Dacia, 1990.

## ROMANUL ROMÂNESC AL ULTIMULUI DECENIU: NUME VECHI ȘI NUME NOI, TENDINȚE

**Maria ȘLEAHTIȚCHI**

*conferențiar universitar, doctor habilitat în filologie,  
Muzeul Național al Literaturii Române (Chișinău),  
Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți*

**ORCID:** 0000-0001-6413-4743

În articol sunt abordate unele aspecte de sociologie a literaturii. Receptarea operei literare contribuie în cea mai mare măsură la fixarea ei în câmpul istoriei de valori. Cercetarea romanului românesc din ultimul deceniu presupune mișcarea pe un teren în mișcare. Această literatură este atât de nouă, încât judecățile de valoare sunt pândite de riscuri inerente. Totuși, tentația unei clasificări este puternică. În lucrarea de față sunt prezentate cele mai relevante apariții din ultimii ani. La elaborarea tipologiilor au fost utilizate criterii diferite: formal, conținutist, estetic etc. Examinarea materialului factual scoate în prim-plan noutățile ce țin de romanul contemporan: inovații în planul construcției romanești, formule inovative de limbaj etc. Au fost examinate speciile clasice ale romanului: romanul saga, romanul social, romanul arhitectonic, dar și formulele narrative mai neobișnuite: romanul autoreferențial, romanul feminist, romanul metamodernității ș.a.

**Cuvinte-cheie:** sociologia literaturii, roman, roman saga, roman arhitectonic, roman autoreferențial, roman feminist, roman social

Some aspects of the sociology of literature are analyzed in the article. The reception of the literary work contributes to the greatest extent to its settling in the field of the history of values. Researching the Romanian novel of the last decade involves a movement on a moving ground. This literature is so new that value judgments are fraught with inherent risks. However, the temptation to classify is rather strong. In the present work, the most relevant novels from recent years are taken into discussion. When developing the typologies, different criteria were used: formal, content, aesthetic, etc. The examination of the factual material brings to the front scene the novelties related to the contemporary novel: innovations in terms of novel construction, innovative language formulas, etc. The classical types of the novel were examined: the saga novel, the social novel, the architectural novel, but also the more unusual narrative formulas: the self-referential novel, the feminist novel, the novel of metamodernity, etc.

**Key words:** sociology of literature, novel, saga novel, architectural novel, self-referential novel, feminist novel, social novel.



„Voiam să vă spun mai curând că eu n-am fost ceea ce sunt acum. Am devenit *povestaș* după ce am fost ceea ce sunteți voi acum: *ascultător*. Asta am fost eu: *ascultător*. S-a întâmplat fără să vreau. S-a întâmplat încetul cu încetul. Mi-am descoperit menirea, fără ca măcar să-mi dau seama de asta. Încet, calm. S-a ivit pe bucățele”. [1, p. 190)

\*

Deși mi-am propus să vorbesc despre situația romanului românesc din ultimul deceniu, prin mottoul din romanul scriitorului peruan Mario Vargas Llosa – pentru că este un eminent reprezentat al literaturii de limbă spaniolă, pentru că *Povestașul* se construiește pe relația arhetipală povestitor/ascultător de povești, pentru că, se pare, ființa lăuntrică a omului simte mereu nevoia de povești –, îi aduc omagiu profesorului și scriitorului Sergiu Pavlicenco, un mare împătimit de literatură, de literatura și cultura spaniolă (în sens larg). Sergiu Pavlicenco are harul de a spune povești, prin care vrăjește ascultătorii. Este *povestașul*, căruia îi urăm „La mulți ani”!

\* \*

*Pentru o viziune sociologică asupra scriitorului în câmpul literaturii.* În lumea noastră, trecută de la discurs la textul scris, povestașul este, la modul arhetipal, romancierul. Așadar, mottoul invocat îmi deschide calea și spre romanul românesc din ultimul deceniu. Am dedicat lecturii romanului, lecturii profesioniste, cum ar veni vorba, și scrierii despre acest gen de lucrări, mai multe decenii, creându-mi-se impresia, uneori, că știu, că am înțeles câte ceva.

Interpretarea sociologică a statutului scriitorului și operei sale în societate relevă, bunăoară, că *noutatea* unei generații tinere de scriitori, manifestându-se, de obicei, strident în momentul lansării, poate fi estompată cu ușurință de *puterea de imagine și de impact* a scrierilor înnoitoare ale scriitorilor afirmați deja. Uneori noutatea, valoarea autentică a unor scriitori tineri, poate fi acoperită, nedrept, de autoritatea prelungită inertial a operei scriitorilor premergători.

*Șaizeciști-optzeciști basarabeni, în câmpul îngust al romanului.* Prozatorii basarabeni ai generației '80 – Vasile Gârneț („Martorul”, 1988), Vitalie Ciobanu („Schimbarea din strajă”, 1990) – debutează cu texte memorabile, dar cărțile lor sunt strâmtorate de autoritatea presantă a prozatorilor șaizeciști. În anul 1988 este recuperat, după o „carceră de optsprezece ani în sertarul scriitorului” romanul „Noaptea a treia” („Viața și moartea nefericitului Filimon sau Anevoioasa cale a cunoașterii de sine”) al lui Vladimir Beșleagă. Cu un an înainte apăruse versiunea românească cu litere rusești a romanului „Biserica Albă” al lui Ion Druță. Ceva mai înainte avuse loc explozia de admirație declanșată de publicarea romanului „Clopotnița” (1984, editat și la București în 1988), acesta fiind scris la Moscova,



în anul 1972. Contextul social și cultural este dominat de mișcarea de emancipare socială *Perestroika*, care a adus în actualitate și problema publicării lucrărilor interzise sau marginalizate – într-o formă sau alta, pe un motiv sau altul – ale scriitorilor șaizeciști. În acest context, nu reușesc să-și impună scrierile nici prozatorii din promoția '70, nici mai tinerii, abia debutanți, scriitori ai generației '80.

*În umbra șaizeciștilor.* Scriitorul Vladimir Beșleagă, un mare prieten al tinerilor condeieri, în discuțiile sale despre literatură, se referă frecvent la plutonul prozatorilor șaptezeciști, care nu au reușit să răzbată din umbra deasă și apăsătoare – totuși – a șaizeciștilor. Se spune adesea că șaptezeciștii (tineri pe-atunci) nu au dat literaturii capodopere. Dar cum ajunge un text bine scris, foarte bine scris, să fie recunoscut drept o capodoperă? Cum intervine sociologia literaturii și câtă receptare dirijată (în sensul bun sau mai puțin bun al cuvântului) presupune afirmarea și menținerea în planul receptării a unei capodopere? Contextul social și politic nu a fost tocmai favorabil afirmării noilor prozatori. Prim-planul prozei era ocupat de revirimentul anilor șaizeci, de romancierii cu nume. Nici măcar șaizeciștii care s-au alăturat ceva mai târziu generației lor nu au prins la public. Două studii de caz ar merita atenția noastră: Serafim Saka și Nicolae Esinencu. Mișcarea de emancipare socială și națională, mișcarea de stradă cerea texte scurte, cu impact imediat și au venit poezii, și a venit poezia evenimentului, poezia publicistică, poezia de ocazie. Astfel poezii tineri au ocupat prima linie a promoției. Prozatorii s-au retras în spate și acolo au și rămas. Cine va relansa textul-capodoperă din proza lui Nicolae Vieru, bunăoară, sau a lui Ioan Mînăscuță? ne întrebăm cu o doză de scepticism. Unde se situează scrierile lor în raport cu gustul cititorului de azi?

*Rohuri: scriitori, autori, personaje.* Unul din cazurile memorabile care demonstrează gradul de influență a contextului asupra locului în istorie a unui scriitor sau a unei opere este oferit de viețile și istoriile postume ale lui Marin Preda și Ion D. Sârbu, doi scriitori emblematici din perioada postbelică a literaturii române. Marin Preda, prozatorul cu operă canonică, autorul romanului „Moromeții” (1955 – vol. I; 1967 – vol. II), director de editură („Cartea românească”), a publicat în anul 1980 un alt roman, devenit imediat notoriu, „Cel mai iubit dintre pământeni”, cu filosoful deținut politic Victor Petrini ca protagonist. Apreciat de criticii literari, căutat de cititori, romanul i-a trezit nedumeriri totuși secretarului literar de la Teatrul din Craiova: „Dacă am fost totuși furios atunci când am citit acest roman, nu era pentru faptul că mi se părea că el seamănă cu viața mea – odată ce e scris un lucru nu mai este al tău –, ci pentru faptul că – i-am și spus acest lucru lui Marin Preda – nu ai voie să scrii despre pușcărie, despre mină și despre filosofie, mai ales după ureche. Acestea sunt niște domenii, în care, dacă n-ai o experiență directă, devii ridicol” [2, p. 44]. „Petrini sunt eu”, spune Ion D. Sârbu. În „Cel mai iubit dintre pământeni”, personajul se cheamă Petrini. Nu e Petrila, e Petrini, bineînțeles. Este un fiu de muncitor din Ardeal. Notez, Marin

Preda cunoștea Ardealul după ureche, pentru că a făcut gimnaziul la Zlata, Școala Normală, mi se pare, la Târgul Mureș, doar atât. Deci, fiu de muncitor, care, prin efort propriu, ajunge asistent pe lângă cel mai mare filosof al țării, la Cluj, bineînțeles. Or singurul fiu de muncitor care a ajuns asistent pe lângă Blaga am fost eu. Mi-am dat doctoratul în '47, cu Lucian Blaga, D.D. Roșca și Liviu Rusu" [2, p. 42-43].

Scriitorul s-a recunoscut pe sine în chipul protagonistului și a regretat că, fiind ținut în detenție, marginalizat, având domiciliu forțat, nu a reușit să-și scrie el însuși viața, până la apariția romanului confratelui său, Preda. Acesta i-a reconstituit și livrat destinul din anecdotele auzite, dar nu din dramele trăite. Totuși Ion D. Sârbu a lăsat în sertarul său de scriitor, crezând cu putere în funcția recuperatoare a posterității, ca și profesorul său Lucian Blaga, câteva lucrări, între care „Adio, Europa!” (1992 – vol. I; 1993 – vol. II), roman în care este el însuși prototipul personajului central.

Deși este un roman unic – și construcția, și limbajul – în toată istoria genului la noi, „Adio, Europa!” nu are aceeași popularitate în rândul cititorilor ca și romanul „Cel mai iubit dintre pământeni” al lui Marin Preda. La constatarea mea se poate replica prin diferența de talent, de scriitură. Se poate spune și așa, dar amândoi au fost scriitori de vocație, dăruți cu har. Se prea poate ca motivul să fie în altă parte: prin romanul său, Marin Preda face, într-un anume fel și până la un punct, opoziție regimului lui Ceaușescu, iar cititorul era avid de acest gen de opere, nebănuind că prototipul lui Victor Petrini, al acestei ficțiuni – o stranie entitate făcută din litere și hârtie –, omul din carne și sânge stă nu tocmai departe de Bucureștiul în care nu are voie să se stabilească și își scrie opera pentru sertar. Din anul 1973 se pensionează și, începând cu 1977 până în septembrie 1989, își scrie opera. Opera de sertar a lui Ion D. Sârbu va fi publicată începând cu anul 1990 și va fi una dintre cele mai mari revelații literare ale perioadei postdecembriste. Cu toate acestea, romanul „Adio, Europa!” nu va însemna pentru cititori ceea ce a însemnat „Cel mai iubit dintre pământeni”. Deocamdată.

\* \* \*

*Romanul românesc al ultimului deceniu.* Tema este extrem de largă, și riscul eșecului pare iminent. Ceea ce l-ar ajuta pe critic, ar fi să-și amintească mereu metafora lui Umberto Eco, potrivit căruia exegetul de romane își face plimbările livrești într-o „pădure narativă”, în care ar trebui să observe nu doar arborii, dar și liniile de demarcație ale unei construcții „forestiere” mai vaste. Prima constatare ar fi că romanul este în continuare genul literar cel mai solicitat și deci cel mai prezent pe piața literaturii de ficțiune. Altfel, cititorul este, în temei, un consumator de povești. Scriitorii contemporani relansează structuri clasice, adaptându-le la realitățile literare și la gusturile publicului de azi.

Tendințele de manifestare a romanului românesc (analiza noastră se referă preponderent la partea basarabeană a genului) pot fi grupate pe diverse criterii. După concepție și construcție, se remarcă relansarea romanului saga sau a „ciclului de romane” (Oleg Serebrian), sunt prezente romanul arhitectonic (Val Butnaru, Ghenadie Postolache), biografia romanțată (Bogdan-Alexandru Stănescu, Moni Stănilă, Alexandru Vakulovski, Bogdan Crețu, Liliana Corobca ș.a.), romanul social (Dumitru Crudu, Iulian Ciocan, Alexandru Popescu ș.a.), romanul istoric (Oleg Serebrian, Paula Erizanu, Doina Ruști, Alexandru Bordian) etc. După dominantă estetică a textului, se remarcă prezența romanului neo-textualist, intertextual (Mircea V. Ciobanu, Emilian Galaicu-Păun), este vizibil în continuare romanul eului ficțional sau narațiunea *limited fiction* (Constantin Cheianu, Tatiana Șcerbani, Lorina Bălțeanu), romanul realismului mistic (Nicolae Popa, Ghenadie Postolachi, Val Butnaru), romanul meta-modernist, feminist (Paula Erizanu), romanul neorealist al lumilor post-sovietice (Iulian Ciocan, Dumitru Crudu, Nicolae Spătaru, Lilia Bicec, Tatiana Țibuleac, Claudia Partole, Liliana Corobca, Emanuela Iurkin), romanul lumii depresive (Cristian Fulaș, Ghenadie Postolache) etc.

La încercarea de a institui o proximă tipologie, se poate constata preferința autorilor pentru epicizarea unor personalități istorice, investite cu rol de protagoniști sau de personaje de plan secund. Acestea ar fi Aleksandra Kollontai, Inessa Armand (în primul volum din dialogia „Ard pădurile” de Paula Erizanu); Demetru Demetrescu-Botez sau Urmuz (în biografia romanțată „Urmuz” de Alexandru Vakulovski); Wernher von Braun, Wilhelm Franz Canaris (în cel de-al treilea roman din saga familiei Randa, „Pe contrasens”, de Oleg Serebrian); Napoleon, Nicolae Mavrogheni (în romanul „Hipnotic” de Val Butnaru) ș.a.

Totodată, nu se poate trece cu vederea că unii romancierii contemporani folosesc biografiile unor personalități ca pretext pentru *proza de atmosferă*. Scriitorul Dumitru Crudu, în romanul „Margareta noastră” (2021), face referințe mai mult sau mai puțin transparente la Eugen Cioclea, dar renumitul poet nu ajunge să fie și protagonistul istoriei. Precum afirmă autorul însuși, din roman despre Eugen Cioclea, cartea a devenit un roman dedicat lui Eugen Cioclea, acesta apărând în tramă cu numele Terebnea. Un pretins roman istoric, al istoriei recente, dar în esență un roman de atmosferă și autoficțiune este și cartea lui Dinu Guțu „Perestroika boys” (2021). Cartea lui Dinu Guțu pare o replică de peste ani la romanul de aceeași factură al lui Constantin Cheianu „Sex&Perestroika” (2010). Ambele romane fac parte din categoria prozei generaționiste, cultivată programatic de optzeciști. Este cazul să-i amintim în acest context pe Augustin Nacu, cu cele două romane ale sale, „Generația mea” (1999) și „Scrum” (2015), pe Anatol Moraru, cu romanul „Turnătorul de medalii” (2010). Totuși, romanul „Perestroika boys” (2021) al lui Dinu Guțu, prin felul în care este construit, dar mai cu seamă prin tipul de limbaj reprezintă o noutate certă. Este aceeași proză de atmosferă,

dar atmosfera creată în roman este calitativ nouă. E de remarcat încă un detaliu, care schimbă relieful unei eventuale hărți a romanului contemporan: romanul lui Dinu Guțu completează mitologia epică a Chișinăului. Chișinăul se constituie ca un centru cu o impresionantă listă de opere literare. Există deja o întreagă bibliotecă, „Literatura Chișinăului”. Urbea devine protagonist.

Revenind la tabloul general al tendințelor din ultimul deceniu, se poate observa recurența romanului istoric, numit uneori non-academic „un fel de roman istoric”. Nota ludică și formulele aproximației sunt motivate, deoarece, abolindu-se diferențele clasice dintre specii și genuri încă la mijlocul secolului trecut, clasificările sunt determinate de doar câteva linii definitorii ale operelor. Am putea afirma deci că tendința actuală este marcată de *romanul cu structură și scriitură caleidoscopică*, în care sunt asamblate elemente eterogene, dar bine sudate și eficient funcționale, dând naștere unei realități literare noi.

\* \* \* \*

*Câteva observații pe texte.* Foiletând lista impunătoare a romanelor publicate în ultimul deceniu, vom insista asupra unor momente, care, la acest moment, ne-au părut relevante. Inovativ și curajos, în contextul romanului de inspirație istorică, este romanul „Ard pădurile” (2021) de Paula Erizanu. Autoarea construiește două povești în oglindă despre destinele a două femei puternice, AleksandraKollontai și Inessa Armand, devenite revoluționare la sfârșitul secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea. Este un roman - listare a celor mai vii amintiri din viețile acestor două femei care își rememorează analitic și sentimental calea parcursă, într-un implicit discurs critic și valoric. Scriitoarea Paula Erizanu a tras un subiect de roman, ocolit de mai bine de o sută de ani. A avut curajul să și-l asume. A elaborat o construcție îndrăznească și ea ține. Romanul are toate semnele unui proiect narativ edificat creativ și responsabil. Personajele povestite de un narator/o naratoare reprezintă și invitații la polemici. Romanul nu-și propune să împace toată lumea, ci invită la lectura sau relectura istoriei de acum o sută de ani, a unui experiment social cu reminiscențe nefaste pentru o jumătate de Europa, pentru o jumătate de lume. Atitudinea care transpare din această carte este că istoria și viețile oamenilor nu reprezintă o schiță în alb și negru. Vine timpul când schița se umple de nuanțe. Romanul, fiind prima carte dintr-o dialogie, incită și lasă cititorul în așteptare.

Un alt tip cultivat cu acuratețe de unii scriitori este romanul arhitectonic. Excelează în această sferă scriitorul Val Butnaru. Lansat ca romancier cu volumul „Cartea nomazilor din B.” (2010), scriitorul scrie și publică cu ritmicitate sporită. Aflat într-o formă intelectual-creativă bună, scriitorul își scrie opera. Din seria de romane semnate de autor fac parte: „Negru și Roșu. 193- 2056” (2016), „Misterioasa dispariție a lui Teo Neamțu” (2017), „Ultimul profet adevărat” (2018), dilo-

gia „Manuscrisul lui Zograf – soția lui Faust, desperado.com” (2020), „Hipnotic” (2021), „Patimile după Iov” (2022). Val Butnaru urmează unei concepții arhitectonice proprii, în care se îmbină câteva niveluri ale proiecției narative: zona semnificațiilor mitice și arhetipale; suportul intertextual-livresc al acțiunii de la suprafața construcției; sondajul în istoria și configurația geopolitică a Basarabiei cu iradiere în cele mai neașteptate direcții ale unei mișcări centrifuge. Povestitorul surprinde momentul critic (o întâmplare, o știre, un fapt divers) care declanșează subiectul. Declanșatorul poate fi dintre cele mai obișnuite, dar, de regulă, Val Butnaru valorifică detaliul din zona știrilor. Romanul „Misterioasa dispariție a lui Teo Neamțu”, bunăoară, se deschide cu misterioasa dispariție, anunțând un protagonist absent, căutat/ așteptat pe toată întinderea fabulei. Firește că un cititor inițiat va observa dintru început replica discretă a autorului la notorietatea lui Godot („Așteptându-l pe Godot” de Samuel Beckett), doar că absurdul situației se substituie cu dramatismul istoriei recente a basarabenilor. În romanul „Hipnotic” aria subiectului se extinde simțitor, autorul stabilind legături subtile și aproape că de neimaginat între profesorul Profiri Alexandrovici Svidrigailov (un derivat ficționat al unui profesor rus care a decimat-o pe studenta sa). Istoria profesorului dement sau criminal din Sanct-Petersburg a constituit obiectul unei știri. Obsesia lui Profiri de a se deghiza, inclusiv în costumul lui Napoleon, capătă semnificații mistice, rolurile pe care și le asumă personajele devin redundante, repetitive ducând într-o zonă a ambiguităților hipnotice. Aceste povești cu sertare, din care se constituie romanele lui Val Butnaru, nu-și consumă totuși istoriile până la capăt. O parte esențială rămâne în adâncurile geste ale textului. Cine/ ce naște acolo?

Un caz special pentru începutul secolului XXI este *relansarea romanului-ciclu*. Literatura română are o experiență notorie în acest gen de proză, dar în ultimele decenii preferința romancierilor s-a orientat spre formele mai succinte ale romanului. În anul 2011, istoricul și politologul Oleg Serebrian debuta ca scriitor cu romanul „Cântecul mării”. Acțiunea romanului se desfășoară, în principal, în Bucovina, la Cernăuți. Autorul este printre pușinii basarabeni care au avut inspirația să aducă în câmpul romanului românesc un subiect atât de generos, interesant și complex totodată. Istoria povestită în „Cântecul mării” acoperă o întindere geografică impresionantă și avansează, pe axa timpului, câteva decenii de la mijlocul secolului al XX-lea. Formația de istoric a autorului lasă în primul său roman câteva semne recognoscibile, mai cu seamă în parte metanarativă a lucrării. Notele de subsol conțin informații precise despre evenimente, localități, nume etc. Ceea ce ar fi putut diminua miza literară a construcției narative (neobișnuitele note de subsol) a constituit în cele din urmă un semn definitoriu al textului. Romanul anunța disponibilitatea autorului de a metaboliza evenimente, documente istorice în organicitatea unei opere de ficțiune. Universul uman al cărții include personaje gândite ca exponenți ai unor linii de subiect pliate pe evenimentele istorice, politice, sociale centrale, prin care a trecut Bucovina. În general, des-

tinul Bucovinei, al Cernăuților, conține în esență istoria întregii Europe. Aflată într-un moment și loc geopolitic dramatice, Bucovina pune la un loc Vestul, Centrul și Estul continentului. În destinul Martei Randa și al lui Filip Skawronski se unesc firele unei lumi cosmopolite, amestecul firesc de etnii, interese, culturi, cu trecutul și viitorul lor, pulsând în sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial. „Cântecul mării”, acest roman cu aer de tangou, ne prezintă pe fundalul evenimentelor din 1944 istoria dragostei palpitate și încordate dintre Marta și Filip Skawronski, afirmă Catherin Durandin. Este și o manieră de a scoate în evidență o tragedie istorică, cea de la finele celui de-al Doilea Război Mondial în Bucovina, la venirea trupelor sovietice. Cele două registre – istorie și intimitate – se amestecă și se intersectează într-o ambianță de tandrețe mișcătoare, de tristețe și de frică, în timp ce bombardamentele devin tot mai frecvente, iar profilul avansării rusești apare tot mai evident” [3]. Primul roman al lui Oleg Serebrian este definit și de scriitoarea Catherine Durandin, profesoară la Institutul Național de Limbi și Civilizații Orientale din Paris, în principal ca „romanul unei iubiri în bernă”. Pe bună dreptate, dragostea dintre Marta și Filip domină prim-planul acțiunii, dar planul secund conține deja istorii care vor deveni ulterior subiecte de roman. Cum afirma Oleg Serebrian la lansarea celui de-al treilea roman al său, „Cântecul mării” constituie trama-platformă, de unde pleacă celelalte linii de subiect pentru alte romane.

Cu apariția celui de-al doilea roman, „Woldemar” (2018), care continuă liniile de subiect din „Cântecul mării”, capătă contur preocuparea autorului pentru romanul de mari proporții. Și aici, în centrul narațiunii se află istoria familiei Skawronski-Randa, personajele Filip Skawronski și Marta Randa sunt coagulanții universului romanesc. În jurul lor se organizează spațiul cosmopolit al orașului Cernăuți și al întregii Bucovine. Destinele personajelor sunt marcate de dramaticele schimbări politice din Bucovina. Plecarea în exil pe linia Cernăuți-Crasna-Varna-Varna-Buenos Aires este zădărnicită de bombardamentul avioanelor sovietice în seara zilei de 25 martie 1944 și cuplul Skawronski-Randa se pomenește captiv în lumea totalitarismului sovietic. În scurt timp, Marta va fi deportată în Uzbekistan, pe malul Mării Arai. Din ampla linie de subiect, scriitorul alege drept punct de reper temporal un segment relativ scurt. Ceea ce-l ajută să construiască minuțios pe axa timpului sunt analepsele. Cu ajutorul sugestivelor incursiuni în trecutul biografic al personajelor și cel istoric al ținutului bucovinean, Oleg Serebrian reușește să descrie sentimente vii și să reconstituie realități aieva, povestea este verosimilă, iar narațiunea veridică.

Între aceste două romane conexiunea este cvasitotală. „Cântecul mării” evocă începutul anului 1944 (cu luna februarie se deschide romanul și cu luna mai 1944 se încheie), iar „Woldemar” cuprinde practic un singur an, 1977-1978, anul în care protagonistul absolvă clasa întâi. Ca specie, „Woldemar” este un bildungsroman, față de „Cântecul mării” care apare mai degrabă ca o frescă so-



cială, având-o în centru pe Marta. În cel de-al doilea roman, naratorul urmărește formarea lui Woldemar, nepotul lui Filip și al Martei Skawronski, fiul Laurei și al lui Dietmar, înfiat de Iuliana Skawronski și soțul acesteia Nicu.

„Woldemar” nu este un tipic roman al formării, ci un bildungsroman pe două voci: vocea lui Woldemar și vocea Martei. Din cele 27 de secvențe ale romanului, 9 aparțin Martei. E o simetrie bine stăpânită. Ar fi de remarcat de asemenea o anumită semnificație a cifrelor și reperelor temporale: anul 1997 (personajul are 27 de ani) este timpul însemnărilor; 1994, anul când Woldemar pleacă prin Șeremetevu la Berlin, pentru a-și trece studiile de doctorat în medicină; teza susținută este *summa cum laude*; anul 1989, o tabără de pionieri de la Alupta; anul 1977-1978, clasa I a lui Woldemar, anul 1973 – prima amintire a lui Woldemar, copilul are doar 3 ani; 1970 – anul nașterii personajului. Cu puține excepții, romanul este o retrospectivă. Protagonistul are o imaginație frenetică și trăiește într-o singurătate la fel de neobișnuită. Construcția narativă inelară stă sub semnul amintirii de la vârsta de trei ani și al unui vis, care relativizează simbolismul realității.

Cel de-al doilea roman din ciclul Randa este dovada ascensiunii artei narrative a autorului. Disponibilitățile de romancier ale lui Oleg Serebrian constituie subiectul unui capitol aparte. Aș aminti doar de calitatea de a construi spațiul narativ. Oleg Serebrian are vocația descrierilor și detaliului. Impresionează de asemenea arta portretistică. El știe să-și facă personajele memorabile prin câteva detalii. A stăpâni arta detaliului înseamnă să știi cum să faci ca de memoria imaginativă a cititorului să se prindă un chip sau altul, o scenă sau alta, un fragment de natură (iazul cantonului de la Crasna) sau de arhitectură urbană (balconul apartamentului din strada Iancu Flondor) etc.

Așadar, publicarea celui de-al doilea roman, „Woldemar”, confirmă intuiția că autorul a ales să scrie un roman-fluviu, intuițiile din momentul lecturii primului roman nu dădeau greș. Povestea romanescă se extindea și asupra începutului de secol XXI, dar cel mai important moment îl constituia dezvoltarea părților tănuite din destinul personajelor. Toate au puncte de conexiune cu textul-fundament al acestei ambițioase construcții românești, romanul „Cântecul mării”, iar tentația cititorului de a verifica „autenticitatea și coerența” detaliilor din destinul lui Woldemar, al Martei, Laurei etc. este cât se poate de firească. Cea mai enigmatică ființă a acestui roman, de la primul volum spre celelalte, este fratele Martei, Alex, savantul ofițer antrenat în cel mai important centru de cercetări științifice al Germaniei hitleriste, desfășurat în Pomerania. Destinul lui va constitui axa celui de-al treilea roman din saga familiei Randa, „Pe contrasens”, publicat în anul 2021. Cel mai voluminos, al treilea roman, are forma unui jurnal-memorii. E jurnalul lui Alex, pe care îl citește Woldemar. De fapt Woldemar este cel care îl recuperează pe Alex, viața și memoria lui. Este o carte ce conține realități istorice dintre cele mai dramatice, dar și complexe, sofisticate chiar. Narațiunea obiectivă și confesiunea intimă sunt puse într-o construcție epică de mare virtuozitate.

Oleg Serebrian și-a asumat riscul de a scrie un roman clasic, îmbinând narațiunea realismului obiectiv, precizia documentului istoric cu fina observație psihologică, cu asumata construcție a unor caractere determinate interior de o structură psihosomatică accentuată, reprezentând în esență o ereditate specială, al cărui profil intelectual și temperamental-somatic devine tot mai conturat de la un volum la celălalt al romanului.

În concluzie, menționăm că romanul își continuă expansiunea. Se scrie mult și, de regulă, calitatea scriiturii este în evoluție. Literatura contemporană se caracterizează prin diluarea hotarelor dintre genurile clasice. Romanul este o structură proteică, cea mai democrată dintre toate speciile și genurile literare, având o impresionantă putere de absorbție și metabolizare a elementelor eterogene. În ultimul deceniu s-a impus romanul saga, romanul arhitectonic, romanul metamodernității, romanul feminist, biografia romanțată, romanul social, romanul autoreferențial etc. O clasificare rigidă a formelor în mișcare a genului românesc este imposibilă, deoarece lipsesc criteriile, la fel de rigide, pe care s-ar sprijini eventualele clasificări și tipologii. Din lista diversă și mare cu nume de scriitori activi și prolifici, pentru moment, am insistat asupra lucrărilor lui Oleg Serebrian, Val Butnaru, Paula Erizanu, deși scurte referințe s-au făcut și la arta narativă a altor autori, care au publicat lucrări relevante în ultimii ani.

### **Referințe bibliografice:**

1. Llosa, Mario Vargas. *Povestășul* (1987). Traducere din spaniolă de Coman Lupu. București: Humanitas, 2010. 224 p.
2. Sârbu, Ion D. *Ultimele...* Ediție îngrijită, note, referințe critice și indice de nume de Toma Velici. Târgu Jiu: Măiastra, 2020. 374 p.
3. Durandin, Catherine. *Reflecții pe marginea romanului „Cântecul mării” de Oleg Serebrian*. În: Timpul, 25 februarie 2012, <https://timpul.md/articol/reflectii-pe-marginea-romanului-cantecul-marii-de-oleg-serebrian-31724.html> (Accesat în 19.06.2023).



## TEZEUL SERGIU PAVLICENCO ȘI FIRUL ARIADNEI ÎN CERCETAREA CREAȚIEI LUI DANTE ALIGHIERI

**Victoria FONARI**

*conferențiar universitar, doctor în filologie,  
Universitatea de Stat din Moldova*

**ORCID:** 0000-0003-0058-167X

Profesorul Sergiu Pavlicenco și-a făcut din profesie o pasiune, fiind persoana ce contribuie la valorificarea creațiilor universale. Un profesor competent, care cunoaște specificul vârstelor în receptarea textelor. Cartea *Varia Italica*, scrisă de Sergiu Pavlicenco, denotă interpretări pe diferite paliere: strict pe textul artistic, alteori mergând pe contextul social care explică anumite nuanțe de estimare a textului artistic în raport cu timpul receptării, alteori prin intermediul influențelor și a delicatului observator care ne dezvăluie o structură de analiză comparată atât în cadrul unei culturi, cât și a mai multor culturi, unde și viziunea temporală își are amprente sale.

**Cuvinte-cheie:** literatura universală, cititor, interpretare, predare, înțelegere, Alighieri, cultură.

Professor Sergiu Pavlicenco made his profession a passion, being the person who contributes to the valorization of universal creations. A competent teacher, who knows the specifics of ages in the reception of texts. The book “*Varia Italica*”, written by Sergiu Pavlicenco, denotes interpretations on different levels: strictly on the artistic text, sometimes going on the social context that explains certain nuances of estimation of the artistic text in relation to the time of reception, sometimes through influences and the delicate observer which reveals to us a structure of comparative analysis both within one culture and several cultures, where the temporal vision also has its traces.

**Key words:** universal literature, reader, interpretation, teaching, understanding, Alighieri, culture.

Profesorul Sergiu Pavlicenco și-a făcut din profesie o pasiune, fiind persoana ce contribuie la valorificarea creațiilor universale. Un profesor competent, care cunoaște specificul vârstelor în receptarea textelor, bine sesizat în *Caiet de studiu la Istoria literaturii universale* (Chișinău: Litera, 2003), adresat studenților de la mai multe facultăți, autor de manuale pentru disciplina *Literatura universală*, clasele liceale, a selectat fragmentele în dependență de obiectivele curriculare, urmate de întrebări care motivează la lectură.

Școala de doctorat a profesorului universitar Sergiu Pavlicenco numără personalități care activează în ambele părți ale Prutului, și după frontierele spațiului românesc.

În activitatea mea profesională ne-am intersectat la mai multe conferințe, activități științifice. Inclusiv în „Convegno Internazionale. L'Umanesimo Latino nella Repubblica Moldova: aspetti filosofici, letterari e linguistici” (proiect pe care l-am coordonat în 2006), unde l-ați readus pe Giordano Bruno pe unda teoriei literare: „Bruno distingue quattro elementi principali della poesia: l'amore, la sorte, l'oggetto e la gelosia” [1, p. 97]. Dragostea sa pentru Spania a contribuit la faptul ca mulți discipoli ai Domniei sale să fie atrași de această cultură. Atunci când am ajuns la Universitatea din Alcalá, trăiam interpretările sale despre spiritul lui Don Quijote, ce constituie un model de lectură și trăire în întreaga lume, a cărui imagine o vedem și în prima Școală Românească din Brașov.

Destinul mi-a ghidat colaborări mai strânse cu Italia (concursul Carmen Tullianul Ciceronianum Arpino (1996), Colocviul „Umanesimo Latino” din Treviso (2002), Bursa Postuniversitară la Universitatea „La Sapienza” din Roma (2004), Locul II pentru Concursul de Poezie din Galatone (2004), participarea la proiectul moldo-italian desfășurat în Varese (2017), întâlnire cu cititorii în cadrul diasporei din Verona (2022). Din două studii apărute sugestiv în 2022 *Varia Hispanica* și *Varia Italica* l-am selectat pe cel care valorifică „Zilele Dante în Moldova”.

Obiectivul principal al acestui studiu constă în a elucida performanțele cercetătorului în a ghida cititorul experimentat și a celui care își dezvoltă competențele de interpretare prin labirintul textelor din literatura universală care necesită un efort pentru lectură. De multe ori, neantrenați în a vedea complexitatea frumuseții, tinerii trăiesc un sentiment de respingere în fața unui text pe care nu-l înțeleg. Ancorarea într-un timp demult apus provoacă neînțelegere, care consecutiv trezește o stare de refuz, de negare, de frică și crearea unei angoase de imposibilitatea perceperii. Astfel studentul se află în multele labirinturi care sunt selectate de sistemul valoric universal. Conectarea la o altă cultură, la alte concepte de gândire, alte contexte sociale.

Actualmente, când toți diagnostichează refuzul de lectură, cercetătorul Sergiu Pavlicenco eroinic prezintă certitudinea lui Tezeu în fața labirintului lui Minos care în ipostaza studentului apără cărțile din tezaurul universal. Este un exeget care nu pledează pentru o proprie supraviețuire în oceanul de cărți ale literaturii universale, dar care are grijă de cei pe care îi însoțește în această frumoasă călătorie.

Îmbinând capacitățile interpretative cu abilitățile didactice, expertul Sergiu Pavlicenco își pune în prim-plan elucidarea mesajului și transformarea studentului, prin explicarea / lămurirea neclarului, într-o persoană care descoperă frumosul, ineditul ontologic. Cadrul didactic cunoaște că în etapele studiilor este

necesar un ajutor comprehensiv, unde lectura este o muncă ce nu semnifică și înțelegerea lucrării.

Dacă să preluăm rolurile din prima scriere artistică în limba italiană: în rol de Dante se află studentul în labirinturile ilustrului poet prerenascentist, iar autorul cărții *Varia Italica*, Sergiu Pavlicenco, asemenea lui Vergiliu, prezintă marea literatură prin intermediul biografiilor scriitorilor, contextului cultural și a personajelor care au avut forță să schimbe lumea.

Labirintul cretan este unul ce necesită sacrificii, lupta pentru supraviețuire, moartea și viața, efemeritatea și veșnicia, constrângerea și libertatea, ura și fericirea, fiind monade din lupta continuă pentru sufletele ce aspiră. Labirintul lui Dante Alighieri este organizat, structura sa valorifică varii piedici, ambuteiaje de păcate. Cu toate acestea, scopul principal este urmărit ca o necesitate spirituală, în obligația sa de om cu un concept bine stabilit.

Legitățile acestui labirint constituie o pledoarie a interpretării textului: cu fațetele de oroare în fața necunoscutului (determinate simbolic de Dante prin leu, lupoaică și panteră), de voință în a persevera spre această interesantă călătorie în marea metamorfoză de intelectualizare.

Prin accentele puse în cărțile elaborate / scrise de Sergiu Pavlicenco simțim legătura strânsă dintre interpretare și predilecția sa. Astfel, în *Divina comedie* dezvăluie palmaresul admirației lui Dante pentru autorii antichității: „Dante îi recunoaște pe Homer, Horațiu, Ovidiu, Lucan, aici este și locul însoțitorului său, Vergiliu, Dante fiind mândru că era al șaselea între asemenea genii” [1, p. 7]. Acest loc pe care și-l fixează Dante Alighieri nu va fi contestat ulterior de cei care îl vor interpreta.

Minos, care a insistat să realizeze labirintul ce va stârni frică tuturor, semnifică forța tiranică. La Dante acesta va avea funcția de judecător al Infernului. În mitologia elină Tezeu reprezintă forța elină care prin rațiune și în numele libertății *demosului* are capacitatea de a descoperi ieșirea cu ajutorul firului Ariadnei. Profesorul Pavlicenco conștientizează existența a mii de modele pe care le dezvăluie literatura, dar de fiecare dată a fost un Tezeu, care își asumă că rațiunea, corectitudinea, încrederea în democrație, este o latură foarte importantă dintre autor și receptor, profesor și student, operă și actualizarea acesteia. În acest sens ajută studenții să înțeleagă transformarea personajului lui Homer, eroului Ulise, din opera lui Dante.

Observăm o cercetare paralelă în selecția de la p. 15 a epitetelor oferite de Homer: *dumnezeiescul, măritul, slăvitul, chibzuitul, iscusitul, istețul, dibaciul, îndemânaticul, multlăudatul* Ulise etc. și interpretarea imaginii eroului din Ithaca la Dante Alighieri, complementată de viziunea lui Vergiliu în poemul său *Eneida*: „Pe Dante l-a interesat un episod mai puțin limpede, învăluit în mister și de legende – moartea lui Ulise. Pentru poetul creștin Dante, problema morții avea o altă dimensiune decât pentru antici. (...) «Ce-ar fi, ca-n lumea cea

făr-de ființe / noi dincolo de soare-am face-un drum?» În acest celebru și impresionat episod, Dante elogiază în spirit renescentist, rațiunea umană, setea de cunoaștere a omului, dar și consemnează că Ulise a depășit limitele omenești” [1, p. 15-16].

Să segmentăm un alt fragment din curba unitară a sfârșitului lui Ulise în relație cu imaginea focului, conform principiului haosului, de data aceasta nu a unei flăcări ce semnifică sacralitatea, dar care însoțește spațiul veșnicei pedepse și care transcende din *Infernul* lui Dante. Ulise, în toate aceste căutări, dornic de înțelepciune dintr-un imbold al unei cunoașteri empirice, deghizat în masca drumului spre Ithaca, este cel care trăiește în călătorie, convenție pe care și-o ghidează cu pasiune, gășind pretexte a se opri pe o insulă sau pe alta și, respectiv, pentru a ieși din situațiile în care nimeni nu-l aștepta, cum ar fi în grotă lui Polifem, și de aceea utilizează șiretlicuri.

E curios faptul că omul, care nu și-a dorit să părăsească Ithaca de dragul războiului troian, odată ce este impus, își trăiește existența în mare parte în călătorie, care – atenție! – nu semnifică bogății, putere, dar se identifică prin cunoaștere. Această echivalență este sugerată de poetul renescentin, care-l impune pe Ulise se vorbească dintr-o altă lume: „nici dor de fiu, nici milă de-un părinte / bătrân, pe-atunci, nici dragostea datoare / să curme-al Penelopei plâns fierbinte / n-au fost în stare-a-nvinge-a mea ardoare / că plec în lume ca să știu și eu / și-a altor neamuri vicii și valoare” (Dante: 1968, p. 159, vv. 94-98). Această dorință arzătoare, de a percepe / de a afla / de a vedea personal despre tot ce vorbesc alții doar din auzite, este concentrată la Dante Alighieri în *Cercul al optulea* din *Infern*, fiind inclus în *Sfătuitorii de rele*.

„Momentul oratoric prin care îndemna să-ți depășești limita, nu doar o limită personală (de fapt, Ulise a demonstrat de multe ori că nu are limite și constrângerile îi oferă doar posibilitatea de a-și manifesta calitățile - asemenea cum sportivii au ocazia să-și arate performanțele în competiții), dar răstrânge o fobie colectivă ce ține de stereotipul ce se transmitea din generație în generație. Ulise creează, nu acceptă, dar provoacă / cheamă la competiție stereotipul lumii. A unei lumi, care nu determină numai conotațiile fizice și intelectuale ale omului în genere, ci și forțele stihiale” [2, p. 112].

Interdicția este învinsă și de oamenii care-l însoțesc prin darul său de convingere: „O, frați, am zis, prin mii și mii de grele / sosiți și-n cel din urmă urm-Apus acum, / cu slabul rest al vieții puținele / ce licură de-abia pierdută-n scrum, / ce-ar fi, ca-n lumea cea făr-de ființe / noi dincolo de soare-am face-un drum? / Voi fii sunteți ai nobilei semințe / și nu născuți spre trai de dobitoc, / ci-onoare să cătați și cunoștințe!” (Dante: 1968, p. 160, vv.112-120).

Arderea, proprie sufletului care vrea să învingă preceptele, este invocată în definirea entuziasmului: „făcurăm din lopeți aripi nebune” (Dante: 1968, p. 160, v. 144). Depășirea limitei contribuie la distrugerea unei axe de precept prin nebu-

nie. Dar ce este firescul, limita? Este acel normal, din care se distinge standardul. Ieșirea din acesta este acel pas despre care menționa Gadamer: „Faptul că nu frazele, nu afirmarea incontestabilă și nu contraargumentul victorios garantează adevărul, ci este vorba de un alt fel de adevărire, care nu-i este accesibilă individului, mi-a arătat datoria nu atât de a recunoaște propriile limite prin celălalt, cât de a le depăși cu câțiva pași” [3, p. 215].

Promotorul limbii neolatine, Dante pune accentul pe deosebirea dintre om și alte ființe, în favoarea umanului. Iar performanțele sale de depășire a limitei consta în dragostea pentru Beatrice Portinara, pe care a văzut-o doar de două ori în viață. Murind la 24 de ani, „Beatrice a însemnat pentru Dante începutul unei vieți noi. Beatrice (numele ei înseamnă „cea care dăruiește beatitudine, fericire”) reprezintă întruchiparea frumuseții divine, dar și a formelor de gândire superioare iubirii (filosofia și teologia)” [1, p. 6], consemnează profesorul Sergiu Pavlicenco.

Capodopera lui Dante dezvăluie în această monografie curajul în perioada sovietică de a publica traducerea realizată de George Coșbuc. Or, este perioada când se accepta doar traducerea din limba rusă, iar Coșbuc nu făcea parte din scriitorii acceptați în patrimoniul literaturii clasice de atunci. Astfel explică dificultățile: în acea perioadă au scris despre Dante doar acad. Mihai Cimpoi, Sergiu Pavlicenco și Nicanor Rusu, ultimul a pledat prin argumentele lui Ramiro Ortiz (care a apreciat foarte mult traducerea lui Coșbuc în a. 1924) în favoarea acestei traduceri ce a reușit să apară în grafie chirilică, cu cele trei volume, *Infernul*, *Purgatoriul* și *Paradisul*, în traducerea lui George Coșbuc.

Peste ani, și acad. Mihai Cimpoi a revenit la opera lui Dante, consacrandu-i monografia *Dante și sinea culturii românești*, unde specifică rolul pe care l-a avut în literatura română: „Întâlnirea dintre Dante și cultura românească a fost prin excelență una *formatoare*, stimulându-i în primul rând personalitatea, *sinele*, adică toți factorii care îi determină marca ontologică. Am putut decipta toate formele de apropiere: admirație, recunoaștere a valorii supreme și a unei similitudini de traseu biografic (Ion Heliade Rădulescu, cel care l-a tradus parțial și l-a inclus într-un proiect de „bibliotecă universală”, Al. Macedonski, care a scris, sub semnul unei similitudini consimțit tragedia „*Moartea lui Dante Alighieri*”), traduceri făcute de poeți reprezentativi (George Coșbuc), imitații și transcrieri parodice (Ion Budai Deleanu, George Topîrceanu) sau răstălmăciri hermeneutice (Petru Creția), conștientizarea afinității electivă (Eminescu), aplicarea modelului imaginar dantesc în studiul critic (Călinescu, care apare și în ipostază de poet, ce scrie, ca și Ion Barbu, la modul intelectual al Lirei), tratarea lui ca galvanizator al *spiritului latinității*” [4, p. 9].

În articolul „Receptarea operei lui Dante în Republica Moldova”, autorul Sergiu Pavlicenco îndeamnă tinerii să abordeze anumite probleme în lucrările sale științifice, dându-le un reper în noutatea științifică: „La nivelul creației ori-

ginal receptarea operei lui Dante încă își așteaptă cercetătorul care va trebui să facă o lectură atentă a literaturii din Republica Moldova, în vederea stabilirii unor reminiscențe, influențe, asimilări, paralele, evocări ale marelui florentin. Receptarea creatoare înseamnă studii aprofundate pe texte concrete, pentru a stabili dacă scriitorii din R. Moldova au valorificat și în ce măsură anumite teme, motive, genuri și specii literare, modele, personaje etc. provenind din aria creației lui Dante” [1, p. 13].

Evident că articolele din *Varia Italica* sunt centrate pe Dante Alighieri, investigând „*Epistola către Can Grande della Scala* – un prim comentariu al *Divinei Comedii*”, „Dante în creația romanticilor italieni”, influențele lui Jorge Luis Borges, viziunea lui Mircea Eliade.

Prezenta carte ne dezvăluie și pasiunea autorului Sergiu Pavlicenco pentru pictură. În articolul „Interpretări plastice ale *Divinei Comedii*” suntem invitați să intrăm în faimoasele vile, muzee pentru a putea admira lucrările realizate de Sandro Botticelli, Luca Signorelli, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Lucia Battaglia Ricci, Eugène Delacroix, Salvador Dali, Robert Rauschenberg. Suntem ghidați de un exeget al istoriei artelor, precizând contextul în care au fost create, aflând secvențele concrete din trilogia lui Dante care au inspirat marii artiști. Prezintă interes și trecerea în revistă a portrețiștilor poetului florentin ai timpului: Andreea del Castagno, Domenico di Michelino.

Lumina interpretativă reliefează și spațiul altor artiști ai cuvântului: Giacomo Leopardi, Giovanni Papini, Italo Svevo, Umberto Saba, Umberto Eco.

Cartea *Varia Italica* denotă interpretări pe diferite paliere: strict pe textul artistic, altele mergând pe contextul social care explică anumite nuanțe de estimare a textului artistic în raport cu timpul receptării, altele prin intermediul influențelor și a delicatului observator care ne dezvăluie o structură de analiză comparată atât în cadrul unei culturi, cât și a mai multor culturi, unde și viziunea temporală își are amprente sale.

Autorul Sergiu Pavlicenco niciodată nu disprețuiește cititorul, îi oferă toate ariile informative: ani, titluri, fragmente de texte și selecția criticii literare bine documentată. Este persoana care se bucură de un dialog în cadrul textului scris în care se trăiește lecția vie, care se bazează pe un dialog dintre receptor – interpret – text, care în plan universitar ar fi: student / masterand / doctorand / coleg – profesorul Sergiu Pavlicenco – subiectul literar în discuție. Sper ca această bonomie să se mențină în lumina celor care îi sunt aproape. Iar Laurii Universității de Stat din Moldova ar merita pe bune să fie puse pe opera lui Sergiu Pavlicenco care a contribuit la atâtea deschideri de comprehensiune a literaturii universale nu doar prin intermediul cuvântului, dar și prin cunoașterea muzicii și a investigațiilor din artele vizuale. Probabil este imposibil să predai literatura universală fără a fi un om complex, similar Omului din Renaștere.

## Referințe bibliografice:

1. Pavlicenco, Sergiu. *Varia Italica: Zilele Dante în Moldova*. Chișinău: CEP USM, 2022.
2. Fonari, Victoria. *Proiecții ale mitului în creația lui Victor Teleucă, Leo Butnaru și Arcadie Suceveanu*. Chișinău: Foxtrot, 2013.
3. Gadamer, Hans-Georg. *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*. Iași: Polirom, 1999.
4. Cimpoi, Mihai. *Dante și sinea culturii românești*. Târgoviște: Bibliotheca, 2022.



## INADVERTENȚE STILISTICE ATESTATE LA UNELE POSTURI TV DIN REPUBLICA MOLDOVA

**Viorica MOLEA**

*conferențiar universitar, doctor habilitat în filologie,*

*Universitatea de Stat din Moldova,*

**ORCID:** 0000-0001-5048-0856

În urma monitorizării mai multor posturi TV din Republica Moldova privind ținuta lingvistică din cadrul acestora constatăm că există încă multe probleme care necesită o analiză atentă. Vom discuta despre unele greșeli stilistice întâlnite în exprimarea jurnaliștilor la posturi de televiziune autohtone, relevând aspecte tipice, cu soluții de redactare.

**Cuvinte-cheie:** monitorizare, erori stilistice, exprimare, discontinuitate, ambiguitate, corectitudine.

Following the monitoring of several TV stations from the Republic of Moldova regarding the linguistic propriety of their content, we have found many problems that require a careful analysis. We will discuss some stylistic mistakes encountered in the journalistic discourse at local television stations, revealing typical issues, while suggesting emendations.

**Key words:** monitoring, stylistic errors, expression, discontinuity, ambiguity, correctness.

Procesul de cultivare a limbii în spațiul nostru lingvistic trebuie să fie constant și eficient. Pentru aceasta este nevoie de o implicare continuă a celor responsabili de calitatea exprimării în spațiul public, de dorință și atitudine din partea tuturor celor cărora le pasă de tot ce se întâmplă aici.

În urma monitorizării mai multor posturi TV din Republica Moldova privind ținuta lingvistică din cadrul acestora, constatăm că există încă multe probleme care necesită o analiză atentă.

Printre numeroasele erori de divers ordin – fonologice, lexico-semantică, gramaticale – atestăm inadvertențe stilistice, care se mențin în exprimarea orală din spațiul public de mult timp, deși au fost identificate, comentate, discutate în repetate rânduri. Există o rezistență greu de înțeles în fața unor greșeli care, până la urmă, pot fi ușor înlăturate. Acestea presupun neatenție, deficiențe de logică, ignorarea anumitor legități în structurarea mesajului, traduceri literale sau cal-



curi din limba rusă în virtutea cauzelor istorico-obiective ce caracterizează acest spațiu. Ceea ce ni se pare nepermis este faptul că aceste erori sunt comise de persoane care, prin funcția și statutul lor, ar trebui să protejeze și să promoveze limba literară, normată, corectă. Totuși acest lucru nu se întâmplă și noi, de fiecare dată, atenționăm, venim cu recomandări, astfel încât această stare de lucruri devine oarecum o rutină, fără rezultate clare.

Vom discuta despre câteva greșeli întâlnite în exprimarea jurnaliștilor la posturi de televiziune autohtone, relevând aspecte tipice, cu soluții de redactare. Tautologia, ca și pleonasmul, de altfel, fiind o categorie de greșeli stilistice frecvente, presupune reluarea inutilă a aceleiași idei fie prin aceleași cuvinte, fie prin cuvinte cu sens apropiat. Eugenia Dodon precizează că „atât pleonasmul, cât și tautologia sunt manifestări ale redundanței – o informație superfluă, redată printr-un surplus de cuvinte sau expresii inutile, ce-l pot deruta ușor pe receptor, mai ales, în procesul de percepere a mesajului scris sau rostit oral” [1]. Astfel, acest tip de eroare perturbază armonia exprimării prin reluări supărătoare și inestetice. De exemplu, „Ediția specială dedicată Zilelor Diasporei *continuă* și, în *continuare*, discutăm...” (19.08.22, Ediție specială, TRM) – corect: *Ediția specială dedicată Zilelor Diasporei continuă cu discuția despre...* sau „La finalul *vizitei*, Maia Sandu *a vizitat* Parlamentul României...” (29.07.22, Primele știri, PrimeTV) – corect: *La finalul vizitei, Maia Sandu a mers în Parlamentul României; „... OMS va continua să facă tot posibilul pentru a acorda asistență* statelor în vederea *asistării*, transmiterii și pentru a salva vieți.” (21.07.22, Știri, NTV) – corect: ... *OMS va continua să facă tot posibilul pentru a acorda suport* statelor în vederea *asistării*...; „Datele *au fost prezentate de reprezentanții* Ministerului Sănătății în cadrul Simpozionului Național „Infecția Covid19” (Ora știrilor, 22.09.22, TV6) – corect: *Datele au fost oferite de reprezentanții* Ministerului Sănătății în cadrul Simpozionului Național „Infecția Covid19”. În toate enunțurile semnalate observăm reluarea cuvintelor ce redau aceeași idee doar că prin alte forme gramaticale: în primul caz, este vorba de verb și locuțiune adverbială (*continuă, în continuare*), în al doilea – un substantiv și un verb (*vizitei, a vizitat*), în cel de-al treilea este vorba de un substantiv în acuzativ și altul în genitiv (*asistență, asistării*), iar în cel de-al patrulea text avem a face cu un verb la diateza pasivă și un derivat al acestuia în calitate de substantiv (*au fost prezentate, reprezentanții*).

O categorie similară de greșeli sunt și pleonasmul propriu-zis, în care este repetată aceeași idee prin elemente lexicale cu sens apropiat sau identic: „Din cauza secetei *nivelul hidrologic al apei* a scăzut considerabil...” (15.07.22, Buna dimineața! NTV) – corect: *Din cauza secetei nivelul hidrologic* (sau *nivelul apei*) *a scăzut considerabil*; „... tot aceste trei partide rămân în preferințele cetățenilor, *alte alternative* nu există...” (21.07.22, Morari live, N4) – corect: ... *tot aceste trei partide rămân în preferințele cetățenilor, alternative nu există*. În

mostrele propuse cuvintele sinonime utilizate alăturat produc un efect de conținut superfluu și nerelevant.

Greșeli stilistice sunt considerate și cacofoniile, o asociere dezagreabilă de sunete, care supără auzul. Vlad Pohilă observă că „uneori două cuvinte sau chiar două silabe puse alături (...) pot genera asociații dintre cele mai neplăcute recepțării.” [2]. Termenul „cacofonie” provine din limba greacă veche (vgr. *kakophonia*, d. *kakós*, „rău”, și *phoné* „sunet”), dicționarul explicativ definind conceptul ca „asociație de sunete, neplăcute auzului, care trebuie evitate; disonanță; lipsă de armonie” (*dexonline*). Adică, un dezacord fonetic în comunicare, în special, în cea orală, care produce efecte neplăcute. De exemplu, „Aceștia susțin **că casca** de protecție și vesta reflectorizantă au o mare importanță.” (18.07.22, Mesager, TRM) – corect: *Aceștia susțin că vesta reflectorizantă și casca de protecție au o mare importanță*; „... în timp **ce cei** aflați la bord au scăpat în mod miraculos.” (20.07.22, Obiectiv, N4) – corect: ... *în timp ce oamenii/pasagerii aflați la bord au scăpat în mod miraculos*. Procesul de cultivare a limbii presupune și evitarea produselor lingvistice lipsite de eleganță, așa cum sunt tocmai cazurile de cacofonie.

Echivocul este definit prin „cuvânt sau expresie cu sens ambiguu” sau prin „lipsă de claritate, de precizie; ambiguitate” (*dexonline*) și este adesea întâlnit atât în „expuneri (...) scurte, mai ales în anunțuri, oferte, etichete etc.” [3], cât și în enunțuri mai lungi, cu topică neordonată. Echivocul, prin urmare, este o greșală de stil care creează confuzie în receptarea mesajului, producând astfel o comunicare defectuoasă. În textele: „S-au împlinit patru ani de la răpirea celor șapte profesori turci de către securitatea moldovenească și **transmiterea regimului Erdogan**.” (Jurnalul orei 19:00, 06.09.22, JurnalTV) – corect: *S-au împlinit patru ani de la răpirea celor șapte profesori turci de către securitatea moldovenească și transmiterea acestora către regimul Erdogan* și „Am o pătură caldă și mâncare **pentru prima perioadă care nu trebuie încălzită**.” (Reporter, 20.10.22, PublikaTV) – corect: *Am o pătură caldă și mâncare pentru prima perioadă, în care nu e nevoie de încălzire*, echivocul sau ambiguitatea sintactică induce în eroare receptorul cu privire la conținutul enunțului: în primul caz, secvența poate fi interpretată fie că este transmis cuiva regimul Erdogan, fie că trebuie transmis către regimul Erdogan; iar în cel de-al doilea pasaj receptorul va înțelege că perioada trebuie încălzită și nu camera în care sunt cazați refugiații. Astfel, aici nu vorbim de eleganța discursului, ci de claritatea exprimării, de nivelul de comprehensivitate a textului.

O atenție separată necesită amestecul nerecomandat de registre stilistice în exprimarea standard. Or, acest lucru se întâmplă frecvent în cadrul unor emisiuni TV, în special, al talk-show-urilor politice, în discuții cu personalități publice, în care limbajul trebuie să presupună decență și sobrietate: „**Super, super! Să fie așa!** Mulțumim foarte mult, domnule rector!” (15.07.22, Cine vine la noi, TRM)

– corect: *Ne bucurăm nespūs! Așa să fie!*; „Noi *ne-am agățat de acest cuvânt* ce a luat o conotație negativă, chiar dacă asta este în zadar.” (28.07.22, Primele știri (trad. scrisă), PrimeTV) – corect: *Noi ne-am concentrat asupra acestui cuvânt care a obținut o conotație negativă, chiar dacă acest lucru este neînsemnat; „S-toarnî unu` pi altu` ...”* (27.07.22, Puterea a patra, N4) – corect: *Se toarnă unul pe altul...* Astfel, utilizarea unor cuvinte din registrul familiar-argotic (*super*), popular (*ne-am agățat*) sau cu propunție regională (*s-toarnî unu` pialtu`*) produce o impresie de familiaritate nepermisă, un sentiment dezaprobativ față de excese verbale nonstandard în exprimarea publică.

Una dintre greșelile foarte răspândite în exprimarea orală, în special, în emisiunile în direct ale posturilor TV este anacolutul, care presupune, conform *de-xonline*, „discontinuitate sau ruptură logico-sintactică în interiorul unei propoziții sau al unei fraze”. Radu Paraschivescu definește acest fenomen stilistico-sintactic astfel: „Exprimarea în anacolut semnaleză o neconcordanță între planul logic și planul gramatical al enunțului. Termenul „anacolut” vine, pe filieră franceză („anacoluthie”), din greaca veche și din latină, limbi în care înseamnă „incoerență” sau „inconsecvență” [4]. Multiple anacoluturi sunt atestate în cadrul tuturor emisiunilor care se desfășoară în direct, întrucât acestea presupun mai multă improvizație, situații neprevăzute, emoții, oboseală, fapt care conduce nemijlocit la o exprimare incoerentă: „O parte din vestul Europei continuă să se lupte și-n acest weekend contra incendiilor forestiere devastatoare, *o consecință a unui val de căldură, care, potrivit meteorologilor, temperaturile urmează să crească în ultima perioadă.*” (17.07.22, Mesager, TRM) – corect: ... *o consecință a unui val de căldură. Potrivit meteorologilor, temperaturile urmează să crească în ultima perioadă.*” Discontinuitatea în cadrul enunțului este cauzată de neconsecvență în respectarea funcțiilor sintactice. În acest caz, avem a face cu începutul unui enunț și prezența unui subiect inutil „care” într-o posibilă subordonată atributivă, însă acesta este urmat de un alt început de propoziție cu subiect, predicat etc., fapt care creează un dezacord în cadrul frazei. Într-un enunț precum: „Un alt **subiect, care, la fel, aș vrea să vă întreb**, pentru că o curiozitate personală...” (09. 11.22, Tema, Primul în Moldova TV) – corect: *Un alt subiect pe care, la fel, aș vrea să-l discutăm, așa, ca o curiozitate personală.*, atestăm un dezacord creat de un subiect inutil „care”, precum și de ambiguitatea structurii „un alt subiect ... aș vrea să vă întreb”. În textul ce urmează: „Aș vrea, mai întâi de toate, **să ne relațăm despre chintesența programului și care sunt prioritățile** acestuia.” (19.08.22, Ediție specială. TRM) – corect: *Aș vrea, mai întâi de toate, să ne relațăm despre chintesența programului și despre prioritățile acestuia*, greșeala constă în nerespectarea relației de coordonare dintre părțile omogene. Acolo unde se cere raport de coordonare apare subit o structură subordonată, care creează incoerență.

Exprimarea confuză, prolixă, care reprezintă o formă de anacolut, este des întâlnită în comunicarea orală din mass-media autohtonă, or acest lucru ar trebui

să fie exclus din simplul fapt că sunt comise diverse erori, iar mesajul este, practic, ininteligibil. În dicționar, prolix înseamnă: „(Despre vorbire, stil) lipsit de concizie, prea complicat; (despre oameni) care se exprimă cu prea multe cuvinte (adesea inutile), confuz sau complicat. - Din fr. prolix, lat. prolixus.” (*dexonline.ro*) Acest tip de exprimare este întâlnit, în special, în cadrul comunicării *live*, fiind generat de mai mulți factori: emoții, grabă, incompetență sau incapacitate de a redacta texte, insuficientă pregătire a discursului, oboseală. În textul ce urmează avem o mostră de acest tip, care presupune un nivel redus de cunoaștere a limbii române, sărăcie de vocabular și incoerență în exprimare: „... este o întrebare destul de pertinentă **și mi se pare destul de... pe alocuri... bun... oamenii sunt și de sentimental la anumite chestii, le pronunță, dar își are loc sau are dreptul la viață asemenea întrebare, poate chiar și retorică.**” (26.07.22, Acces direct, NTV) – corect: ... este o întrebare destul de pertinentă... **Bun... oamenii sunt și sentimentali în privința unor lucruri, le pronunță, dar o asemenea întrebare, mai curând retorică, are dreptul la viață.** Chiar dacă emisiunea se defășoară în direct, jurnalistul este obligat, prin funcția pe care o deține, să se exprime clar și corect sub toate aspectele. Prin urmare, pentru a evita astfel de structuri lingvistice inadecvate, este necesar a pregăti minuțios emisiunea din timp, a prevedea mersul discuțiilor, derularea produsului mediatic în ansamblu. O altă mostră de exprimare difuză și dezlânată întâlnim și în următorul text: „**Despre fundalul a tot ceea ce se întâmplă ... pe piața... ce se întâmplă în lume în general și la ce-ați numit dvs. războiul economic dintre Rusia și Europa este clar că prețul la resursele energetice vor crește.**” (12.09.22, Moldova zi de zi, TV6) – corect: **Ținând cont de tot ceea ce se întâmplă în lume în general și de ceea ce-ați numit dvs. război economic dintre Rusia și Europa, este clar că prețul la resursele energetice va crește.** Observăm lesne aici lipsa de coerență, inadvertențe ce țin de logica manifestată prin exprimarea discontinuă a gândurilor autorului, anulând atât eleganța limbii, cât și claritatea ideilor exprimate.

Așadar, referindu-ne la diverse erori stilistice în redactarea textelor mediatic, constatăm o atitudine neglijentă și, pe alocuri, ignorantă referitoare la corectitudinea și pregnanța comunicării, or, aceste aspecte sunt indispensabile pentru un jurnalist. Reiterăm faptul că exprimarea conformă cu normele limbii literare este o cerință obligatorie, și nu opțională pentru toți cei care lansează texte în spațiul public, impunându-se, astfel, restricții și penalizări pentru comiterea diverselor erori și inadvertențe.

### Referințe bibliografice:

1. Dodon, Eugenia. *Reflecții despre pleonasm și tautologie*. În: Revista Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr.2, 2019, CZU 811.135.1'373.612.4:7.

2. Pohilă, Vlad. *Câteva sugestii de evitare a cacofoniilor*. În: *Limba Română*, Nr. 2-3, anul XIII, 2003, online: <https://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=2600> (accesat: 14.03.23).
3. Condrea, Iraida. *Echivocul și ambiguitatea*. În: *Timpul*, 25.03.2011, <https://timpul.md/articol/echivocul-si-ambiguitatea-21900.html> (accesat: 14.03.23).
4. Paraschivescu, Radu. *Pastila de limbă. Ce este anacolutul*. 08.03.2015, <https://www.digi24.ro/magazin/timp-liber/cultura/pastila-de-limba-ce-este-anacolutul-368165> (accesat: 21.03.23).

# НОЭТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА КОНЦЕПЦИЙ КАК НОВОЕ ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНОЕ НАУЧНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ: ЕЁ ОСНОВЫ И РЯД ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ РЕЗУЛЬТАТОВ ЕЁ ПРИМЕНЕНИЯ

*Jozefina CUȘNIR*

*doctor habilitat în filologie.*

*Institutul Patrimoniului Cultural,*

**ORCID:** 0000-0001-5125-2070

Ноэтическая система концепций, нами разработанная, представляет собой новое междисциплинарное научное направление, которое осуществляет герменевтико-феноменологический подход к категории сущности как базе рассмотрения экзистенциальной и гуманитарной проблематики, причем системно исследует этицизирующую составляющую имплицитной деятельности мифологического сознания (в аспекте того, «что человек действительно думает» – по синтагме Х. Ортеги-и-Гассета). Особые возможности для эффективных инноваций ноэтическая система предоставляет наукам, предмет которых связан с имплицитной деятельностью мифологического сознания. Подобные исследования нами уже осуществлялись в литературоведении, мифологии, культурной антропологии, иудаике, культурологии, истории, философии культуры, теории и практике современного театра, а также в этнологии, включая столь значимое в современных условиях выявление и осмысление имплицитных компонентов нематериального культурного наследия (ноэтический опыт по К. Гирцу). В статье осмысливается соотносительность следующих категорий/понятий: сущность, этика, ноэтика, ноэтический акт, ноэтическая позиция; этичность, исходно имманентная мифологическому сознанию, и других. Приводится выборка из результатов литературоведческих исследований, полученных в рамках ноэтической системы концепций.

**Ключевые слова:** ноэтическая система концепций, мифологическое сознание, миф, герменевтико-феноменологический подход, сущность, этика, смысл, катарсис, нематериальное культурное наследие, ноэтика

The noetic system of concepts developed by us is a new interdisciplinary scientific trend which applies a hermeneutic phenomenological approach to the category of essence as a basis for considering existential and humanitarian range of aspects, systematically exploring the ethicizing component of the implicit activity of mythological consciousness (in the light of “what man really thinks” according to the syntagma formulated by J.



Ortega y Gasset). The term “noetic” used here implies “spiritual” in the existential aspect, in the anthropological sense instead of the theological one (following V. Frankl and C. Geertz). The noetic system offers particular opportunities for efficient innovations to the sciences the subject of which is related to the implicit activity of mythological consciousness. Similar research has already been practiced by us in literary studies, mythology, cultural anthropology, Jewish studies, cultural science, history, philosophy of culture, theory and practice of modern theater, as well as in ethnology, including identification and interpretation of implicit components of intangible cultural heritage largely significant in the present-day context (the noetic experience according to C. Geertz). The article conceptualizes the correlation of the following categories/notions: essence, ethics, noetics, noetic act, noetic position; ethicality originally immanent to the mythological consciousness, etc. A selection of results of literary studies obtained within the framework of the noetic system of concepts is provided.

**Keywords:** noetic system of concepts, mythological consciousness, myth, hermeneutic phenomenological approach, essence, ethics, meaning, catharsis, intangible cultural heritage, noetics

### **Вводная информация**

Ноэтическая система концепций, нами разработанная, представляет собой новое интердисциплинарное научное направление, которое осуществляет герменевтико-феноменологический подход к категории сущности как базе рассмотрения экзистенциальной и гуманитарной проблематики. Тот же подход применяется и в отношении ряда других ключевых понятий/категорий (смысл, этика, ноэтика, творчество, свобода и другие). В рамках данного научного направления системно исследуется этизирующая составляющая имплицитной деятельности мифологического сознания (в аспекте того, «что человек действительно думает» – по синтагме Х. Ортеги-и-Гассета<sup>1</sup>).

Термин «ноэтическое» обозначает здесь «духовное», причем именно в экзистенциальном его аспекте и не в теологическом смысле, а в антропологическом. (В указанном значении термин используется вслед за В. Франклом [1, p. 77, 229] и К. Гирцем [2, p. 155]).

Упомянутым подходом обусловлен особый герменевтико-феноменологический принцип формирования соответствующих дефиниций: они должны представлять феноменологически выявленные и герменевтически вербализованные интуиции мифологического сознания.

Отметим: термином «феноменологический» мы обозначаем не только инструменты феноменологии, но и все, что, реально существуя в мифологическом сознании на уровне переживаний/смыслов, может быть идентифицировано как феноменологически выявляемое.

Понятия «мифологическое сознание» и «миф» определяются следующим образом (дефиниции разработаны нами на основе ряде идей Ж. Ж. Вюнанбурже, В. Франкла, К.Г. Юнга, К. Хюбнера, Э. Кассирера, О. Фрей-

денберг, Х. Ортеги-и-Гассета, В. Проппа, Е. Мелетинского и других исследователей):

«Мифологическое сознание... определяется как все экзистенциально значимое в глубинах бессознательного, интуиция в том числе, а также все то в вербализуемой части сознания, что этим обусловлено» [3, р. 68]<sup>2</sup>.

Миф есть способ/результат интегративной концептуализации реальности посредством наитий мифологического сознания.

Нами выявлен ряд базовых ноэтических функций мифологического сознания, главная из которых – этизирующая гармонизация Универсума. В частности: мифологическое сознание, совершая гармонизирующие действия в рамках некоего нарратива, ощущает данный процесс как реальное предвестие/осуществление этизирующей гармонизации Универсума в его целом.

Как можно показать, функция этизирующей гармонизации является производной от этичности, исходно имманентной мифологическому сознанию.

Именно она является основой таких феноменов, как этика и ноэтика.

Этика обусловлена такой возможностью, как контакт человека с сущностью – своей, мира и других людей, а также развитие этого контакта и действия на его основе.

Ноэтика является необходимой частью этики, поскольку феноменологически утверждает возможность при помощи этических действий поэтапно преобразить Универсум вплоть до состояния истинной реальности (эта феноменологическая категория пояснена далее).

Как показано далее, ноэтическая проблематика глубоко прорабатывалась И. Кантом и Н. Бердяевым, однако ноэтика как категория, соответствующая этим разработкам, до сих пор не была выявлена, терминологически обозначена и введена в научный оборот.

В данной статье мы стремимся восполнить этот пробел.

Подчеркнем, что термин «ноэтика» используется нами в соответствии с его содержанием, определяемом ноэтической системой концепций. Вообще же данное слово – как присутствующий в культурном пространстве термин – очень многозначно.

В статье осмысливается соотносительность таких категорий/понятий, как: сущность; этика; ноэтика; ноэтический акт; ноэтическая позиция; этичность, исходно имманентная мифологическому сознанию. Обозначен ряд феноменов, которые представляют собой ее проявления.

Приведем соответствующие определения категорий «сущность» и «смысл»:

«Сущность есть то, что человек ощущает как основу своей индивидуальности и Универсума, – основу, которая существует в качестве некоей



скрытой бесконечности, позитивной „тонкой реальности” (она ощущается как любовь, созидание, свобода и т.д.).

Именно к такому ощущению бесконечности нас отсылают... эффективные разработки психологов и философов XX века. При этом на уровне сущности есть и неповторимость каждого человека, и общность всех.

Смысл как таковой – это проявление сущности, присутствие бесконечного, притом позитивного, в индивидуальном и конкретном» [4, р. 87].

Ряд дефиниций других основополагающих понятий ноэтической системы мы приведем далее. А здесь отметим следующее.

Особые возможности для эффективных инноваций ноэтическая система предоставляет тем наукам, предмет которых связан с имплицитной деятельностью мифологического сознания.

Подобные исследования уже осуществлялись в литературоведении, мифологии, культурной антропологии, иудаике, культурологии, истории, философии культуры, теории и практике современного театра<sup>3</sup>, а также в этнологии, включая столь значимое в современных условиях выявление и осмысление имплицитных компонентов нематериального культурного наследия (ноэтический опыт по К. Гирцу [2, р. 155]).

В ходе этих разработок широко применялись разнообразные компоненты ноэтической системы. В их числе – концепции<sup>4</sup>, ее составляющие: концепция этизирующего мифологического сознания (она же концепция гуманизации мифа); концепция эстетического смысла; концепция мегамодерна; концепция феноменологической ноэтики.

Дальнейшие разделы дают общее представление о логике научного мышления, характерной для ноэтической системы, и о ряде ее компонентов, детализируя предоставляемую информацию по мере возможности. Затем приводится выборка из результатов литературоведческих исследований, полученных в рамках этого научного направления.

### **Категория этики в ноэтической системе концепций**

Этика есть категория, характеризующаяся системой особых базовых предписаний и представлений, которая воплощает собой утвердительный ответ на вопросы: «Могу ли я быть собой? Могу ли я действовать в соответствии с собственной сущностью? Могу ли я изменить мир?».

В числе указанных этических предписаний и феноменологических представлений об этике упомянем следующие.

1. Интуитивно-аналитический (причем нередко смеховой) контакт-диалог-сотворчество с сущностью/смыслом (своей, мира, других людей) и развитие этого контакта. Его базовый элемент/принцип – волевой акт феноменологического выбора в пользу жизни-сущности-смысла, подтверждае-

мый (верифицируемый) ощущением катарсиса («излучением ее (Истины – Ж.К.) солнечного света» [5, р. 188], по Н. Бердяеву)<sup>5</sup>, а также действия, определяемые этим выбором. Данный контакт, выбор и действия мы обозначим как «этические». Они могут быть осознанными или неосознаваемыми. Безрезультативными они не бывают, но результат может быть имплицитным (неявным).

Указанный контакт с сущностью – этический контакт – исходно имманентен мифологическому сознанию человека (но человек может от него и отказаться).

Отметим, что данное предписание можно рассматривать как метонимически свернутое определение этики в целом.

2. Служение защите и развитию сущности человека и мира, а также противостояние их разрушению.

3. Прибежище/опора.

4. Нечто «мне» (индивидуальному началу) глубоко единосущностное.

5. Принципы – такие, которые явно или имплицитно устанавливаешь сам, поскольку этого жаждет и этому радуется твоя сущность.

6. Следование указанным принципам и/или устремленность к этому.

7. Проявление сущности человека вне любых догматических ограничений.

Эти предписания и представления базируются на таких идеях, как:

а) «основной этический принцип», сформулированный Альбертом Швейцером: «... добро есть сохранение, помощь и поддержание жизни, а уничтожать жизнь, вредить или препятствовать ей есть зло» [6, р. 262];

б) трактовка этого принципа Эрихом Фроммом: «Добро состоит в том, что мы все более приближаем наше существование к нашей истинной сущности, зло состоит в постоянно возрастающем отчуждении между нашим бытием и нашей сущностью» [7].

### **Категория ноэтики в ноэтической системе концепций**

Ноэтика – это категория, которая характеризуется системой особых базовых предписаний/представлений и воплощает собой утвердительный ответ на феноменологические вопросы о масштабах преображения Универсума в результате этических актов.

«Таков ли Универсум, чтобы в результате усилий со стороны индивидуального начала он мог – хотя бы в перспективе, поэтапно – преобразиться в состояние истинной реальности, равнозначное состоянию прижизненного Рая, где сохранено все, кроме смерти/зла?»

«Какие катарсисальные возможности этой поэтапной гармонизации передо мной открываются здесь и сейчас?».

В качестве индивидуального начала феноменологически ощущаются все живые существа и Бог (для тех, кто считает Его существующим).

Истинная реальность для мифологического сознания есть то, чего действительно требует наша сущность: бесконечность жизни, любви, творчества, созидания, а также отмена смерти и вообще зла (вечной разлуки с любимыми, предательства, физических и нравственных мук, издевательств над человеком и т.п.).

Ноэтический акт – устремленность к этому абсолюту преобразования мира и соответствующие действия – ощущается как заведомо успешный, поскольку (в восприятии мифологического сознания) Универсум уже имплицитно находится в состоянии истинного бытия.

Ноэтический акт складывается из предощущения такой возможности; определения ее конкретики; ее осуществления; восприятия ее результатов. Эмоционально он во многом сродни этическому. Так, указанные компоненты нередко сопровождаются необъяснимым ощущением радости/счастья. Результат ноэтического акта есть всегда, хотя он может являться имплицитным и лишь поэтапным по отношению к поставленной цели. Он может быть осознаваемым или неосознанным.

Среди ноэтических предписаний и феноменологических представлений о ноэтике особо отметим следующие:

1. Результат ноэтического действия всегда больше, чем может показаться.
2. Состояние, действие и результат ноэтического акта феноменологически едины и несут ощущение заведомой удачи, победительности.
3. Ноэтический акт парадоксально включает в себя ситуацию, когда человек неявно осуществляет выбор такой структуры Универсума, где этот акт возможен.

### **Категорический императив И. Канта и концепция Н. Бердяева о сотрудничестве Бога и человека как основополагающая информация о ноэтической позиции**

В данном разделе мы продолжим работу по осмыслению понятия «ноэтика» на материале двух формулировок кантовского категорического императива, а также творческого отклика на них со стороны Н. Бердяева.

Позицию человека в мире, которая соответствует ноэтическому акту преобразования мира, мы назовем «ноэтической позицией».

Кантовский императив и концепция Н. Бердяева – феномены высокой экзистенциальной значимости – представляют собой, с нашей точки зрения, и очень точные вербализации наитий мифологического сознания:

- 1) о ноэтическом акте/ноэтической позиции;

2) о такой структуре/сущности Универсума, которая целеустремленно способствует успешности ноэтического акта.

Возможность/невозможность избрать для себя именно ноэтическую позицию определяется ответом на явный или неявный ноэтический вопрос, который можно сформулировать и таким образом:

«Могу ли я, следуя требованиям моей сущности, способствовать преобразению мира в истинную реальность или свидетельствующее об этом ощущение – обман? Такова ли структура Универсума, чтобы это было возможным?»

Или, как (с присущей ему интеллектуальной элегантностью) выразил подобную мысль Х. Ортега-и-Гассет:

«Человек... в сущности особенно нуждается... в вечности. Мы же полагаем лишь обрывком вечности» [8, р. 67].

А значит, вопрос в следующем.

Есть ли реальная возможность действовать так, чтобы добыть эту «недостающую часть» [8, р. 67]?

Мы выявили весьма неожиданный факт.

Пока логическое сознание тысячелетиями бьется над данной проблемой, так или иначе ее прорабатывая – в рамках научных концепций, религиозных догм и т.д., – мифологическое сознание, никому не докладываясь (во всяком случае, явно), эту «недостающую часть» попросту добывает.

Вопросы о том, как оно это проделывает, реальны ли его достижения или же иллюзорны, мы рассмотрим далее.

А здесь продемонстрируем столь яркое проявление указанных его действий, как категорический императив Иммануила Канта:

«... поступай так, как если бы максима твоего поступка посредством твоей воли должна была стать всеобщим законом природы» [9, р. 261];

«... поступай так, чтобы ты всегда относился к человечеству и в своем лице, и в лице всякого другого также как к цели и никогда не относился бы к нему только как к средству» [9, р. 270].

Рассмотрим кантовский императив именно в аспекте феноменологической информации, воспринимаемой и транслируемой мифологическим сознанием. (Феноменологическая информация есть то, что человек «действительно думает», зачастую неосознанно).

Кантовское «как если бы» фактически, причем настоятельно предлагает человеку такую позицию, при которой человек лично задает:

а) основной (всеобщий) закон – миру;

б) закон творческой воли – индивидуальному началу.

Причем оба данных закона – и природы, и творческой воли – именно на представлении об «абсолютной ценности» [9, р. 268] индивидуального начала и базируются. Ведь человек всегда есть цель и никогда – лишь средство.

Итак, человек – своей обычной поведенческой практикой – не только может, но обязан задавать «всеобщий закон природы», который должен быть максимально этичен; причем этика защищает человека.

Роль указанного «как если бы» феноменологически состоит в том, что мифологическое сознание получает от разума санкцию/основание полагать Универсум именно таким, где предписываемое поведение адекватно.

А значит, категорический императив Канта фактически (феноменологически) постулирует творчество как путь преобразования реальности посредством этического/ноэтического выбора, – причем сущностный уровень этого гармонизирующего преобразования не ограничен вообще ничем. (Обозначим данный имплицитный постулат как «ноэтику кантовского категорического императива»).

Следовательно, человек (по своей сути и предназначению) есть художник Бога – если под данным словом подразумевать созидательную бесконечность любви и свободы – причем и в самых высоких Его «проектах».

Вопрос о том, как творческая мысль И. Канта вышла на цитируемую формулировку категорического императива, должен стать темой отдельного научного исследования. Здесь лишь повторим: с нашей точки зрения, кантовский императив – как бы ни воспринимал его генезис сам автор – есть вербализация древнейших наитий мифологического сознания, причем таких, которые исходно ему имманентны и действительно представляют собой основу этики (такова, например, рассмотренная далее дихотомия *тотем-жизнь/не-тотем-смерть*).

Ноэтический смысл кантовского императива становится конкретикой человеческих задач в концепции Н. Бердяева об отмене смерти/зла совместными усилиями Бога и человека<sup>6</sup>. И здесь он идет дальше Канта, формируя предельное выражение ноэтической позиции. Это можно назвать категорическим императивом Бердяева – тем более, что его высказывание есть явная аллюзия на кантовское «поступай так». Причем так же, как императив Канта, развитие этой темы Бердяевым – яркое проявление этизирующей функции мифологического сознания.

Ноэтическая устремленность к творческой отмене смерти (зла) неразрывно связана в трудах Н. Бердяева с идеями об абсолютной значимости индивидуального начала («личности», по Бердяеву), любви, свободы и сотрудничества с Богом в этой грандиозной деятельности:

«Бессмертие есть не человеческое и не божественное только дело, а дело богочеловеческое, дело свободы и дело благодати, дело, совершающееся снизу и сверху» [10].

«... проблема зла есть прежде всего проблема смерти. Победа над злом есть победа над смертью. <...> Это есть победа любви, свободы и творче-

ства над ненавистью, рабством и инерцией, победа личности над безличностью» [11].

«Личность... парадоксально совмещает личное и сверхличное, конечное и бесконечное, пребывающее и меняющееся, свободу и судьбу. Личность не часть мира, она соотносительна миру, соотносительна и Богу. <...>

Личность сознает себя вкорененной в царство свободы, т. е. в царство духа, и оттуда черпает свои силы для борьбы и активности. Это и значит быть личностью, быть свободным» [5, р. 24, 81-82].

Незакавыченные отсылки к кантовскому императиву очевидны в следующих строчках Николая Бердяева:

«Основной принцип этики может быть формулирован так: поступай так, чтобы всюду во всем и в отношении ко всему и ко всем утверждать вечную и бессмертную жизнь, побеждать смерть.

Низко забыть о смерти хотя бы одного живого существа и низко примириться со смертью. Смерть самой последней, самой жалкой твари непереносима <...>. Человек всегда и во всем должен быть подателем жизни, излучать творческую энергию жизни. <...>

Поступай так, чтобы для тебя раскрылась вечная жизнь и чтобы от тебя излучалась энергия вечной жизни на все творение» [11].

По интуициям мифологического сознания, отмена смерти не конец, а начало творения. И всегда было началом: мы живем в состоянии отмененной смерти, иначе это не жизнь.

### **Объективные истоки ноэтической позиции человека в мире: вводная информация**

Ноэтическая позиция, отраженная категорическим императивом И. Канта и предельно выраженная концепцией Н. Бердяева, могла бы показаться результатом ни на чем не основанных умозрительных выкладок.

На самом же деле ноэтическая позиция человека в мире:

а) фундирована целым рядом объективных фактов, разноаспектно связанных с областью мифологического сознания (в том числе компонентами четырех комплексов: ноэтико-мифологических, ноэтико-созидающих, ноэтико-хронологических, а также собственно ноэтических феноменов);

б) практикуется гораздо чаще, чем это на первый взгляд можно предположить;

с) практикуется успешно, т.е. эффективно.

В числе наиболее значимых подтверждений адекватности ноэтической позиции упомянем следующие два:

1. Отказ от ноэтической позиции в пользу сомнения оказывается феноменологически маркирован четким ощущением «редукции себя» и даже «уничтожения себя».

2. Ноэтическая позиция, как показывает опыт, очень плодотворна в аспекте созидания. Иллюзии неплодотворны.

Более того: и сама ноэтическая позиция, и упомянутые факты – это одновременно проявления, свидетельства существования, а также следствия феномена, весьма неожиданного на первый взгляд. А именно – этичности, исходно имманентной мифологическому сознанию.

### **Этичность, исходно имманентная мифологическому сознанию: ее проявления и ее катарсиальный месседж<sup>7</sup>**

Упомянем пять из наиболее ярких проявлений этой этичности:

1. Все древнейшие мифы (те, что существовали до периода жертвоприношений, сравнительно весьма позднего в истории человечества) – судя по их реликтам – были этичны.

Ведь древнейшие мифологические структуры повествуют:

а) о созидании тех или иных компонентов Универсума/жизни, зачастую – посредством эманаций протагониста (смех, испражнения и др.), которые всегда для него не разрушительны;

б) об успешных актах отмены смерти, нарративно воплощающих предписание-триаду: «Догнать (смерть) – отнять (похищенное смертью) – обезвредить (смерть)».

2. По свидетельству Эриха Фромма – выдающегося философа, психолога и психоаналитика, – основанному на многолетних его наблюдениях, стремление к свободе, этике, истине имманентно человеку: оно может быть подавлено и извращено, может исчезнуть из сознания индивида, но и тогда в потенциальной форме продолжает существовать [12, р. 239].

3. Наличие у мифологического сознания трех таких базовых функций, осуществляемых неразрывно друг от друга, как: (1) этизирующая гармонизация Универсума; (2) трансценденция индивидуального начала; (3) катарсис [3, р. 69].

4. Шедевры мировой культуры как одно из проявлений этих базовых функций мифологического сознания.

5. Существование древней целостной системы универсальных этических/ноэтических мифологических структур, составляющих основу мифологического сознания. Напротив, антиэтичные мифологические структуры существуют лишь в качестве явного подавления и искажения компонентов этой системы: искажающе вторичны по отношению к ноэтическому оригиналу.

Катарсиальный месседж, который феноменологически транслирует мифологическому сознанию его исходная этичность, – это сообщение об адекватности, даже предписанности выбора такой позиции, как ноэтиче-



ская; в том числе и феноменологического осуществления ноэтических действий по отмене смерти.

С проявлениями этичности, имманентной мифологическому сознанию, можно ознакомиться и в структурах вышеупомянутых четырех ноэтических комплексов. В качестве примера приведем первый из них, наиболее активно используемый в литературоведении.

### Ноэтико-мифологический комплекс феноменов

1. Миф в герменевтико-феноменологическом аспекте (базовая информация):

а) Миф отвечает (феноменологически) на имплицитные вопросы: «Как себя вести, чтобы ты был прав в Универсуме?», «Что лежит в начале начал?».

б) Эти ответы обуславливают саму конкретику имплицитной максимы, которой зачастую следует мифологическое сознание: «Каков мир, таков и я».

2. Целостная система универсальных этичных/ноэтических мифологических структур, в том числе:

- Миф о смехе.

Суть: смех как эманация сущности. Примеры: (1) Благой протагонист-трикстер созидает/гармонизирует Универсум смехом-светом и другими безвредными для себя эманациями. (2) Смеховая космогония Лейденского папируса, где мир создается смехом божества, а смерти нет. (3) Смех-жизнедатель.

- Дихотомия *тотем-жизнь/не-тотем-смерть*<sup>8</sup>.

Суть: созидание как развитие и поддержание сущности, или предписание «Стремись служить жизни и отменять смерть».

- Миф об отмене *не-тотема-смерти*.

Суть: отказ от прислуживания смерти (противостояние ей) ведет к победе над ней и награде, а служение смерти приводит лишь к гибели.

*Не-тотем-смерть*, представляющаяся неодолимой, требует служения (убийства человеком любимого существа), обещая за это награду. Неправедный выбор, описываемый мифом: протагонист соглашается послужить *не-тотему-смерти* и неожиданно гибнет, а награда иллюзорна. Праведный выбор: протагонист отказывается ей служить и остается жив, причем награжен свыше приростом бытия.

- Мифологема об апокатастасисе.

Суть: всеобщее финальное воскресение в истинном своем виде.

- Мифологема о катабазисе.

Суть: успешное выведение любящим любимого из локуса смерти.



- Мифологема «Догнать-отнять-обезвредить».

Суть: «предписание» об обращении со смертью, которая похитила любимых). Примеры: сказки типа АТ 123 о волке-смерти и семерых козлятах; феномен «Allausschlupfen» [13, р. 261] по Л. Фробениусу.

3. Базовая информация о трех этапах эволюции древнейшего мифологического сознания: I – этап мифа о смехе; II – этап мифа о благом змее; III – этап жертвоприношений. В частности:

а) Миф о благом змее (змей имплицитно представлял собой зооморфное воплощение Универсума; внутри змея имелись сущностные блага жизни, которые он бескорыстно дарил человеку)

б) Выявленный нами ответ на известный «вопрос Йенсена» о том, что заставило человека изобрести жертвоприношения и прибегнуть к такой жестокости по отношению к собственным детям. (А именно: идея жертвоприношений как следствие метонимического искажения мифологического сознания того времени; подробнее см.: [14, р. 2017]).

#### 4. Бештовские константы

«Бештовские константы» – особые гармонизирующие константы-концепты, выявленные нами при исследованиях еврейского фольклора и обозначенные «по имени Исаэля Баал-Шем-Това (или Бешта), “добротворца” и религиозного мыслителя, чья личность определила собой специфику хасидских историй и ее влияние на философию XX века (через М. Бубера и М. Бахтина)» [15, р. 244]. Полученные результаты стали частью нэотической системы.

«Бештовские константы таковы: сакральный гуманизм, метафизика поступка, Диалог-Встреча, симха („радость”).

Сакральный гуманизм постулирует сакральность индивидуального начала: Бог и человек – единсущностное целое, и эта общая сущность есть любовь-радость.

Метафизика поступка описывается максимами „Все не напрасно” и „Спасти все”, причем постулирует: напрасных усилий не бывает; самое небольшое, тонкое движение человека к свету является решающим, изменяя мир к лучшему.

Диалог-Встреча описывается максимами „Все не случайно” и „Все живое”.

Константа симха описывает радость приникновения к истинной сущности мира и постулирует: все сущее в мире – Бог, а Бог – это любовь и радость; зло не имеет сущности и настоящей власти над людьми, оно иллюзорно; Рай существует здесь и сейчас; долг человека – сделать это явным, приложив усилия, на духовном уровне в том числе; эффективны чувство радости и смех» [15, р. 244].

## Ряд результатов применения ноэтической системы концепций в литературоведческих исследованиях

1. Феномен созидательной иронии в творчестве Х.Л. Борхеса [16]. Выявлен в аспекте «мифа о смехе», который входит в ноэтико-мифологический комплекс.

При исследовании ряда шедевров Х.Л. Борхеса нами был выявлен феномен созидательной иронии, генезис которого восходит к древнейшему мифу о смехе (по М. Бахтину).

Этот феномен, специфически осуществляющей смеховую гармонизацию Универсума, определяется нами как смеховая игра с полифонией смыслов, их многозначностью и разнообразием. Цель этой игры – осуществить новый уровень осознания, который использует парадоксальные и герменевтические способы и сущностно аналогичен эффекту просветления. Нами показано, что созидательная ирония Борхеса проявляется как формирование смехового пространства именно интеллектуального парадокса, причем такого, который осуществляет «тайное» спасение индивидуального начала, казалось бы, неизбежно обреченного на гибель. При этом с «лабиринтами» у Борхеса зачастую ассоциируются указанные акции «тайного спасения» вкуче с «тайными» же способами их осуществления.

2. Феномен апокатастазиса в контексте Третьего осевого времени в романе В. Набокова «Защита Лужина» [17]. (Задействованы ноэтико-мифологический и ноэтико-хронологический комплексы).

Используя инструментарий ноэтико-мифологической аналитики при исследовании набоковской «Защиты Лужина» мы выявили ряд следующих аспектов романа. В. Набоков метонимически осуществил апокатастазис – всеобщее спасение-восстановление. Автор «спасает» Лужина, используя две древние мифологемы: о катабазисе; о благой Великой матери и ее избраннике. Поскольку жена протагониста метонимически, посредством ряда аллюзий идентифицируется как Великая мать, а Лужин оказывается ее избранником, сакральная ценность его жизни и индивидуальности становится безусловной. А поскольку жена Лужина осуществляет катабазис, который по наиболее ранним установкам мифологического сознания всегда успешен, то Лужин метонимически спасен, несмотря на сюжетную гибель протагониста. В романе Лужин множеством аллюзий связан с Достоевским, а также с жуком, которого в детстве жестоко и бездумно раздавил, как безрадостная реальность давила его самого. Соответственно и спасение получилось множественным, всеобщим; произошел апокатастазис. Суть этого романа актуальна для таких процессов, как формирование Третьего *Achsenzeit* в этической эволюции человечества – феномена, в основе которого – представление о сакральности (абсолютной значимости) индивидуального начала.

3. Феномен трансценденции индивидуального начала в ряде выдающихся литературных произведений XX века [18]. Данный феномен относится к ноэтико-созидающему комплексу.

Проблематика «трансценденция vs редукция» индивидуального начала рассматривается ступенчато, по нисходящей, на примере литературных текстов Т. Манна, Г. Стайн, М. Зоценко, Ч. Буковски. В тетралогии Томаса Манна и автор, и протагонист (Иосиф) целеустремленно осуществляют высокую трансценденцию человека и реальности – при активном использовании смехового катарсиса. Тихая Лена (протагонист у Гертруды Стайн), хотя и очень хорошая, целиком подчинена редуцирующим представлениям; это приводит ее к смерти. А трансценденцию осуществляет автор, имплицитно транслируя информацию, которая идентифицирует протагониста как божественное существо (Персефону) и выявляет ложность редуцирующих представлений. Протагонист у Михаила Зоценко нередко – и редуцирующее себя существо, и негодяй. Но автор постоянно – посредством смехового катарсиса – созидает этизирующую трансценденцию персонажа, пробуждая в читателе экстраординарную способность провидеть в нем живое, страдающее существо. У Чарльза Буковски редукцию транслируют и протагонисты, и автор. Противостоит он ей, «уравновешивая» огромность искаженного мира вербализованным катарсисом, отчасти смеховым. «Катарсис возникает благодаря вербализации того, что происходит в глубинах сознания человека и произвольно им проговаривается в минуту потрясения. Тот факт, что это не может быть ложью, трактуется воспринимающим мифологическим сознанием метонимически, т.е. не только как искреннее высказывание, но и как объективная истина» [18, р. 82].

Итак, возможность эффективного применения ноэтической системы концепций в области различных гуманитарных наук обусловлена именно тем, что указанная система ориентирована на выявление и осознание имплицитного содержания деятельности мифологического сознания, акцентируя гармонизирующий (этизирующий) аспект этой деятельности.

## Примечания

<sup>1</sup> Напомним максимуму Х. Ортеги-и-Гассета: «Важно, чтобы человек в каждом конкретном случае думал то, что он действительно думает» [19, р. 313].

<sup>2</sup> При разработке данной дефиниции применялся ряд идей Ж. Ж. Вюнанбурже [20], В. Франкла, К. Хюбнера, Э. Кассирера, Х. Ортеги-и-Гассета и других. Здесь и далее перевод наш.

<sup>3</sup> Инновационный кишиневский театр Студия театральной импровизации ЗаО активно применяет ноэтико-мифологический комплекс в своих разработках кон-

цепции ритуально-драматического театра и современного карнавала по М. Бахтину. Ноэтические смыслы и феномены стали основой спектаклей «Ковчег “Апока-тастазис”», «Кое-что о Парсифале», «Сфинга+Эдип» и многих других проектов ЗаО-Студии (в том числе – театрално-философского онлайн проекта «Гадание по шедеврам» – интерактивной герменевтики с участием актеров и зрителей [21]).

<sup>4</sup> См., напр.: [22], [23], [24], [4].

<sup>5</sup> Подробнее о феномене катарсиса см.: [3, р. 69].

<sup>6</sup> Подробнее см.: [17, р. 301-305].

<sup>7</sup> Подробнее информацию о мифах (мифологических структурах), приведенную в данном и следующем разделах, см.: [22, р.19-31, 42-51, 142-143, 181-183, 254-257], [14].

<sup>8</sup>«Дихотомия была выявлена и обозначена Ольгой Фрейденберг в XX веке (понятие *тотем*, ею введенное, отличается от общепринятого, которое обозначает первопредка племени), а в XXI веке экстраполирована нами на постархаическое мифологическое сознание с учетом ‘осевого времени’ (*Achsenzeit*) Карла Ясперса и ряда других достижений современной философской мысли, коррелирующих с концептом ‘индивидуальное начало’». [23, р. 37].

### Библиографические ссылки:

1. Франкл, Виктор. *Воля к смыслу*. Москва: Апрель-Пресс, Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. 368 с.
2. Geertz, Clifford. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New-York: Basic Books, 1983. 256 p.
3. Cuşnir, Jozefina. *Noetic System of Concepts in Reference to Ethnological Issues as Exemplified in the Study of Traditions of Upbringing among the Jews of the Republic of Moldova*. In: Revista de Etnologie și Culturologie, 2022, vol. XXXII, p. 67-75.
4. Кушнир, Жозефина. *Мегамодерн как система транслируемых интеркультуральных смыслов*. В: Intertext, 2019, nr. 3/4 (51/52), p. 82-92.
5. Бердяев, Николай. *Царство Духа и царство кесаря*. Москва: Республика, 1995. 384 с.
6. Schweitzer, Albert. *The Spiritual Life: Selected Writings of Albert Schweitzer*. Hopewell, NJ: The Ecco Press, 1947. 355 p.
7. Fromm Erich. *The Heart Of Man: Its Genius For Good And Evil*. 2010. <https://idoc.pub/documents/the-heart-of-man-its-genius-for-good-and-evil-6ngeeko5y6lv> (vized 10.05.2023).
8. Ортега-и-Гассет, Хосе. *Веласкес. Гойя*. Москва: Республика, 1997. 351 с.
9. Кант, Иммануил. *Сочинения в шести томах*. Т. 4. Ч. 2. Москва: Мысль, 1965. 544 с.

10. Бердяев, Николай. *Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого*. [http://www.odinblago.ru/filosofiya/berdyaev/berdyaev\\_n\\_ekzistencialn/11](http://www.odinblago.ru/filosofiya/berdyaev/berdyaev_n_ekzistencialn/11) (vizited 10.05.2023).
11. Бердяев, Николай. *О назначении человека. Опыт парадоксальной этики*[http://www.odinblago.ru/filosofiya/berdyaev/o\\_naznacheni\\_cheloveka/](http://www.odinblago.ru/filosofiya/berdyaev/o_naznacheni_cheloveka/) (vizited 10.05.2023).
12. Фромм, Эрих. *Бегство от свободы*. Москва: Прогресс, 1989. 272 с.
13. Jung, Carl Gustav, *Psychological Types*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971. 640 p.
14. Cuşnir, Jozefina. *The Idea of Sacrifice as a Metonymic Lapse of Late Mythological Consciousness*. In: *Myth, Symbol, and Ritual: Elucidatory Paths to the Fantastic Unreality*. Editors: Maria-Luiza Dumitru Oancea, Ramona Mihăilă; guest editor for volume II: Mihai Salvan. – Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti, 2017. Vol. 2, p. 131-141.
15. Кушнир, Жозефина. *Интерпретативная этнологическая модель «Декалог и гармонизирующие герменевтические максимы должествования: аспект воспитания»: на примере мемуарной прозы уроженки Кишинёва*. In: „Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare”: Materialele conferinţei ştiinţifică internaţională, Ediţia a 13-a, 27–28 mai 2021, A. Dolghi (coord.). Chişinău, 2021, vol. 2, p. 240-250.
16. Cuşnir, Jozefina. *The Phenomenon of Creative Irony in the Narrative by J.L. Borges: Revisiting the Issue of the Concept of Megamodern*. In: „Un-Bordering Disciplinarity. Trans-/Cross-/Post-Disciplinary Approaches to Linguistic and Literary Research.” III-IV Edition. Conference proceedings. Faculty of Letters. *Spiru Haret* University. International Conference. /Editors: Denisa Drăguşin, Daiana-Georgiana Dumbrăvescu. Milano: Redidiva Edizioni. 2021, p. 51-66.
17. Кушнир, Жозефина. *Апокатастазис набоковской Защиты Лужина в контексте Третьего осевого времени (Achsenzeit по К. Ясперсу) и идей Н. Бердяева*. В: Феномен русской эмиграции. Коллективная монография под ред. Оксаны Блашквив и Романа Мниха. Siedlce: WN IKRiBL, 2020, с. 295-309.
18. Cuşnir, Jozefina. *Transcendence vs. Reduction: Using the Examples of the Literary Texts by Th. Mann, G. Stein, M. Zoshchenko, and Ch. Bukowski*. In: „Un-Bordering Disciplinarity. Trans-/Cross-/Post-Disciplinary Approaches to Linguistic and Literary Research.” III-IV Edition. Conference proceedings. Faculty of Letters. *Spiru Haret* University. International Conference. /Editors: Denisa Drăguşin, Daiana-Georgiana Dumbrăvescu. Milano: Redidiva Edizioni. 2021, p. 67-84.

19. Ортега-и-Гассет, Хосе. *Избранные труды*. Москва: Издательство «Весь Мир», 1997. 496 с.
20. Wunenburger, Jean-Jacques. *Principes d'une imagination mythopoïétique*. In: *Mythe et création*. Collection UL3. Pierre Cazier (Éd.). Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1994, p. 33-52.
21. Кушнир, Жозефина. *Мегамодерн в Кишиневе: интерактивные многоуровневые трактовки литературных шедевров*. In: *Colocviul Internațional de Științe ale Limbajului "Eugeniu Coșeriu"*, ediția a 16-a: „Eugeniu Coșeriu centenar. Limbă, creativitate, cultură – structuri de rezistență ale ființei umane”. Chișinău: CEP USM, 2021, p. 361-366.
22. Кушнир, Жозефина. *Феномен гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века*. Chișinău: Pontos, 2017. 352 с.
23. Cușnir, Jozefina. *The Concept of Humanization of Myth as a Polydisciplinary Innovative Structure*. In: *Un-Bordering Disciplinarity. Trans-/Cross-/Post-Disciplinary Approaches to Linguistic and Literary Research*. II Edition. Conference proceedings. Milano: Redidiva Edizioni, 2019, p. 35-48.
24. Кушнир, Жозефина. *Еврейская тема и авторы-евреи в мировой литературе XX века: аспекты эстетического смысла*. Кишинев: “Elan INC” SRL, 2010. 130 с.

## DE LA DOSTOIEVSKI LA CAMUS

**Emilia TARABURCA**

*conferențiar universitar, doctor în filologie,*

*Universitatea de Stat din Moldova,*

**ORCID:** 0000-0003-1555-1545

Articolul readuce în discuție accente tematice fundamentale, definitorii pentru opera lui F. Dostoievski, autorul unei gândiri paradoxale ce a influențat decisiv procesul literar universal și care, pentru a fi „descoperită”, necesită lecturi profunde și repetate. De asemenea, sunt cercetate, din perspectivă comparatistă, unele afinități tematico-ideatice cu viziunea despre existență și om a lui A. Camus, principalele subiecte investigate fiind: concepția despre revoltă, raportul dintre crimă și pedeapsă, problema culpabilității, interpretarea sinuciderii, posibilitatea iertării ș.a. Influența concepțiilor lui Dostoievski asupra celor ale lui Camus poate fi depistată prin două modalități: direct, acestea fiind referințele la opera scriitorului rus în mai multe articole și în studiul fundamental „Omul revoltat”, în care sunt analizate contextul social-filosofic al comportamentului și viziunilor despre existență și om ale mai multor personaje dostoievskiene, și indirect, în opera artistică, prin diverse analogii, codificări artistice, paralelisme tematice, reluări și revalorificări, interpretări ale unor contexte, axe ideatice, personaje etc.

Operele artistice cu care s-a lucrat sunt: *Mitul lui Sisif, Căderea, Străinul, Ciurma, Exilul și împărăția* de A. Camus, *Crimă și pedeapsă, Demonii, Frații Karamazov, Însemnări din subterană* de F. M. Dostoievski.

**Cuvinte-cheie:** influență, interpretare, revoltă, crimă, pedeapsă, sinucidere, salvare.

The article re-tackles fundamental thematic accents, defining for the work of F. Dostoevsky, the author of a paradoxical thought which has decisively influenced the universal literary process and which, in order to be “discovered”, requires profound and repeated readings. Also, some thematic-ideational affinities with A. Camus’s vision of existence and man are examined from a comparative perspective, the main investigated topics being: the conception about revolt, the relationship between crime and punishment, the problem of culpability, the interpretation of suicide, the possibility of forgiveness etc. Dostoevsky’s conceptions influence on those of Camus can be detected in two ways: directly, these being references to the Russian writer work in several articles and in the fundamental study „The Revolted Man”, in which the social-philosophical context of several Dostoevsky characters behavior and visions about existence and man are analyzed, and indirectly, in the artistic work, through various analogies, artistic codifications, thematic parallelisms, repetitions and revalorizations, interpretations of some contexts, ideational axes, characters etc.



The artistic works which have been studied are: *The Myth of Sisyphus*, *The Fall*, *The Stranger*, *The Plague*, *The Exile and Kingdom* by A. Camus, *Crime and Punishment*, *The Demons*, *The Brothers Karamazov*, *Notes from the Underground* by F. M. Dostoevsky.

**Key words:** influence, interpretation, revolt, crime, punishment, suicide, salvation.

Opera lui Dostoievski, în aprecierea lui N. Berdeaev – „un adevărat ospaț al cugetării” [1, p.7], a depășit hotarele timpului concret-istoric, dezgolind trăsături fundamentale ale paradigmei umane și depistând interacțiuni și semnificații inedite, provoacă capacitatea de a înainta în subteranele spiritualității umane, de a descoperi traseul unei gândiri dialectice și paradoxale, când determinismul comportamentist parcă este răsturnat, generând destabilizarea categoriilor morale, când o situație, o acțiune sau un caracter, la prima vedere comprehensibile, în realitate se dovedesc a fi aparențe ce ascund tenebre și contradicții. Din aceste considerente, exclude o lectură superficială, necesitând reluări, pătrunderi în esențe, scrierile sale nefiind destinate cititorului de masă, consumatorului de romane roz sau de aventură.

Moștenirea sa artistică a provocat interes în diverse domenii de cercetare. Încă de la sf. sec. al XIX-lea, mai multe curente filosofice și literare (deloc apropiate conceptual) l-au considerat predecesor sau chiar reprezentant. La hotarul secolelor XIX-XX, s-au scris monografii care l-au interpretat în chei dintre cele mai diferite: ca pe un filosof creștin, ca pe un precursor al existențialismului, ca pe un reprezentant al naturalismului sau chiar premergător al simbolismului etc. De exemplu, expresioniștii l-au văzut ca pe un profet care a simțit și a exprimat – acutizând la maximum – suferința întregii omeniri în epoca de transformare. S-a scris mult și despre afinitățile tematice dintre opera lui Dostoievski și cea a lui F. Kafka. De cea mai mare rezonanță, în această ordine de idei, este lucrarea lui A. Camus *Omul revoltat* [2], care argumentează filosofia absurdului și a revoltei, pornind și de la creația acestor doi autori. Mai mulți scriitori, printre care R. Musil, H. Hesse, A. Gide, Th. Mann, W. Faulkner, mărturisesc că au suportat influența lui Dostoievski în formarea viziunii lor despre existență și om. Au fost scrise mai multe studii despre Dostoievski și Nietzsche, unele dintre ele afirmând că scriitorul rus nu doar a utilizat tehnici ale psihanalizei (înainte ca aceasta să fie recunoscută ca știință), ci și a anticipat ideile fundamentale ale filosofului german; altele – că acesta s-a inspirat direct din opera lui Dostoievski. Unul dintre argumentele principale ce demonstrează apropierea lor este ideea de supraom, dezvoltată la ambii gânditori.

Toate aceste lecturi, atât de variate și contradictorii (fiecare venind cu argumentele sale, considerate corecte și convingătoare), demonstrează caracterul dialectic și universal al operei lui Dostoievski, dualismul personalității scriito-



rului însuși, apreciat de unii ca martir și profet, de alții – ca păcătos cu instincte criminale.

## Dostoievski și Camus

### a. absurdul și dimensiuni ale revoltei

Influența exercitată de opera lui Dostoievski asupra viziunii camusiene despre existență și om este evidentă, și chiar dacă a fost studiată în mai multe cazuri, încă mai oferă un prolific material de cercetare. Argumentul principal ce permite această analiză în comparație este raportarea ambilor scriitori la existențialism, dat fiind că cel rus, în a II-a jumătate a sec. al XIX-lea, a abordat teme axiologice cu referire la sensul existenței și la condiția umană, teme ce vor determina arealul preocupărilor gândirii filosofice de la mijlocul sec. XX. Influența lui Dostoievski asupra lui Camus poate fi depistată prin două modalități: *direct*, acestea fiind referințele la opera scriitorului rus în mai multe articole și în studiul fundamental *Omul revoltat*, în care sunt analizate contextul social-filosofic al comportamentului și viziunii despre existență și om ale mai multor personaje dostoievskiene, și, *indirect*, în opera artistică, prin diverse analogii, codificări artistice, paralelisme tematice, reluări și revalorificări, interpretări ale unor contexte, axe ideatice, personaje etc.

În articolul „Kirilov” (Kirilov – personaj din romanul *Demonii*), analizând esența tragică a acestui tip uman, motivele lui de a se sinucide și comparându-l cu alte personaje dostoievskiene, Camus susține că Kirilov este un om al absurdului, dominați de absurd fiind, de asemenea, și Stavroghin (*Demonii*), Ivan Karamazov (*Frații Karamazov*) ș.a., concluzia finală afirmând că Dostoievski este un scriitor existențialist, deoarece în operele sale pune în discuție problema absurdului.

Romanul *Ciuma* de A. Camus parcă ar prelua și interpreta într-o manieră originală, cu mai multe repere alegorice, dar și social-politice, un accent din epilogul romanului *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski. Ispășindu-și pedeapsa în Siberia, Raskolnikov are un vis, mai degrabă, un coșmar profetic. El vede lumea, osândită a fi victima unei *ciume* infiorătoare, în timpul căreia vor pieri toți, cu excepția câtorva aleși. Astfel, autorul preîntâmpină despre pericolul distrugerii unor temelii arhetipale, al abandonării memoriei istorice pentru a cădea în capcana unor pseudovalori moderne. Acest vis s-ar recepta ca premoniție a Apocalipsei, dacă nu ar fi lăsat o posibilitate de salvare – ideea despre cei aleși, pentru a pune începuturile unei omeniri purificate, chiar dacă, în prezent, aceștia încă nu sunt auziți de nimeni. Desigur, A. Camus a adus interpretări proprii, determinate inclusiv de conjunctura timpului istoric, continuând însă un traseu deja anunțat. „Preschimbarea”, râvnită de Dostoievski, la Camus ar putea fi descoperită în conceptul de *revoltă*, foarte bine dezvoltat în roman.

Revolta, ca mod de viață, este relevantă și la Dostoievski. Scriitorul rus a investigat diverse aspecte ale acestei atitudini față de existență. Cele mai evidente

exemple se urmăresc în romanul *Demonii*, pentru care A. Camus a demonstrat un interes deosebit, comentându-i din diverse perspective problematica, încercând să înțeleagă sensurile labirintice care motivează reacțiile și comportamentul personajelor dostoievskiene, toate acestea – inclusiv cu scopul de a-l adapta, pentru a putea fi pus în scenă. Intenția acestui proiect datează cu începuturile anilor 50, iar premiera spectacolului, cu un titlu puțin modificat – „Posedații”, a avut loc pe 30 ianuarie 1959.

La Camus concepția despre revoltă este la fel de importantă ca și cea despre absurd, ele aflându-se în raport de interdependență. *Absurdul* și *Revolta* stabilesc accentele principale ale prezenței omului în lume. Absurdul fixează un concept mai general, referindu-se la existență ca univers abstract și indiferent, revolta urmărește un obiectiv mai concret, anunțând o potențială și ideală poziție a omului, amenințat de absurd. În *Omul revoltat*, acest aspect tematic se abordează din mai multe perspective: revolta metafizică, revolta istorică, revolta și arta, afirmându-se că, pentru a fi, omul trebuie să se revolte. Omul revoltat luptă pentru integritatea unei părți a ființei sale. Astfel, revolta pune în evidență însăși esența omului, creând una dintre dimensiunile esențiale ale condiției lui. Primul pas spre revoltă îl constituie chiar descoperirea și asumarea absurdului, deoarece, doar conștientizând limitele condiției sale, omul poate încerca să le depășească. Deci, revolta este intrinsecă absurdului, chiar dacă, în aspect transcendental, revolta metafizică a omului ce se opune neantului, oarbei indiferențe cosmice este, de fapt, un eroism fără de speranță, o victorie absurdă. Dar chiar și într-o astfel de situație, revolta este catalizatorul existenței.

Deși este sortit unei permanente coborâri, Sisif, truditul inutil al infernului, nu se resemnează. Erou al absurdului atât prin pasiunile, cât și prin chinul său, acest proletar al zeilor continuă imensul efort, ridicând piatra uriașă spre vârful dealului. Anume faptul că este conștient, că, cunoscându-și condiția mizerabilă în toată amploarea ei, nu o abandonează, asumându-și destinul tragic, chiar sfidându-l, îi transformă „căderea” în victorie. Acel care și până atunci a îndrăznit să provoace zeii, înlănțuind Moartea, din pasiune pentru viață refuzând să se întoarcă în Lumea de dincolo, nici acum, fiind pedepsit, nu se va supune, disprețuindu-i pe cei care l-au condamnat.

Variație a arhetipului „piatra lui Sisif” este piatra lui d'Arrast (*Piatra care crește*). Preluând-o conștient de la cel ce nu o mai poate duce, d'Arrast își asumă responsabilitatea de a alege și de a fi. Și chiar dacă pe parcursul drumului greutatea apasă tot mai mult, brațele-i tremură, povara i se înfinge dureros în țeastă, își continuă drumul, și nu pentru a o duce în biserică, cum presupunea ritualul, ci în cartierul colibelor, salutând viața „care începea din nou” [3, p. 538] și fericirea de a fi printre oameni.

De asemenea, revoltați sunt: naratorul din *Însemnări din subterană*, Raskolnikov din *Crimă și pedeapsă*, Ivan Karamazov din *Frații Karamazov*, mai multe

personaje din romanul *Demonii* ș.a. Totuși, la Dostoievski tipul omului revoltat este într-o măsură mai evidentă influențat de paradigma relațiilor social-politice, în timp ce la Camus prevalează semnificațiile general-umane, filosofice. Dacă vom încerca să le includem în tipologia revoltei, elaborată de A. Camus în lucrarea *Omul revoltat*, mai multe dintre personajele dostoievskiene se vor regăsi în compartimentul „Revolta istorică”. Probabil, în mare parte, anume prin interesul față de Dostoievski și romanul său *Demonii*, Camus a analizat minuțios și a cunoscut bine istoria mișcărilor revoluționare din Rusia din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În *Omul revoltat*, într-o interacțiune a politicii, filosofiei și moralei, se expun și se analizează concepțiile lui A.I. Herzen (1812-1882), M.A. Bakunin (1814-1876), S.G. Nechayev (1847-1882) ș.a., cu care scriitorul rus a polemizat prin intermediul romanului *Demonii*.

Romanul este marcat de un tragism copleșitor, iar în final, într-un mod oritral, pier (sunt ucise, se sinucid, înnebunesc) majoritatea personajelor, astfel, de parcă lumea întreagă devine victimă a demonilor. Dostoievski a înțeles că o astfel de revoltă ce afirmă doar un singur adevăr și abrogă orice limite, răsturnând valori consacrate (printre care și creștinismul), mai devreme ori mai târziu o va apuca pe drumul terorii. Această operă poate fi interpretată și ca roman-preîntâmpinare despre pericolul estetizării violenței în politică, a extremismului (de orice natură ar fi el, de stânga ori de dreapta) și a totalitarismului. Dostoievski s-a distanțat de mișcările revoluționare ale timpului său, considerând că toate revoluțiile de până atunci au demonstrat discrepanța dintre intenție și rezultat, dintre teorie și practica vieții. Socialiștii, spunea Dostoievski, doresc să facă bine, impunând, inclusiv prin violență, propriile valori, ignorând voința majorității, afirmând că ei cunosc, mai bine decât toți ceilalți, modalitatea de a-i face pe oameni fericiți. Însă fericirea impusă cu forța umilește, depersonalizează. Omul se poate simți fericit doar acționând liber, conștientizând că este capabil să-și asume propriile alegeri și propriile greșeli.

Unul dintre marii revoltați este și Ivan Karamazov, ale cărui frământări morale, în mare parte, le divulga pe cele ale creatorului său, autorul, la care, în repetate rânduri, a apelat și Camus, explicându-și concepțiile filosofice. Ivan – omul care detestă pedeapsa cu moartea, considerând moartea un stigmat al condiției umane (omul este un condamnat la moarte), care pledează pentru dreptate, pe care o consideră mai importantă decât divinitatea, omul care refuză să fie mântuit singur, solidarizându-se cu toți cei ce suferă..... și care, prin raționamente logice (Camus ar invoca aici „logica absurdului”), ajunge să justifice crima, atunci când descoperă că „totul este permis”. Respinge dependența categoriilor *suferință* și *adevăr*, promovată, în opinia sa, de creștinism, nu acceptă ca în numele adevărului să fie sacrificat cel inocent, copilul, refuză viața veșnică, câștigată prin suferința acestuia, afirmând că paradisul și toată știința lumii nu valorează cât lacrima unui copil. Dar atunci când îl supune pe Dumnezeu judecății morale, ocupă singur locul

lui Dumnezeu, devenind acel care crede că poate crea propriile legi. Astfel se clădește fundamentul *crimei logice* (formulă camusiană) și, chiar dacă nu va fi implicat direct în săvârșirea acesteia, nici nu va întreprinde nimic pentru a o împiedica, va permite să-i fie ucis tatăl, revolta rațiunii generând, în final, catastrofa psihică. În interpretarea lui Camus, Ivan Karamazov este revoltatul, incapabil de acțiune „sfășiat între ideea inocenței sale și voința de a ucide” [2, p. 73].

Reminiscente ale acestor reflecții dostoievskiene descoperim la Camus în romanul *Ciuma*. Cea mai evidentă este dilema morală despre prețul fericirii și dacă poate ea fi „cumpărată” cu lacrima inocentului. La începutul acțiunii, atunci când orașul este asediat de ciumă, părintele Paneloux, de pe amvon, își muștră concetățenii, afirmând că epidemia este pedeapsa divină meritată: omul l-a uitat pe Dumnezeu, prea multă vreme s-a împăcat cu răul și s-a bizuit pe iertarea cerească. Suferința îl va purifica și-i va deschide drumul spre mântuire, îl va determina să se oprească și să mediteze, îl va reîntoarce cu fața spre credință, fiind sincer convins că acest flagel implacabil va ști să aleagă și cei drepecți nu vor fi pedepsiți.

În concepția romanului, un rol important se acordă descrierii agoniei și morții unui copil. Este semnificativ faptul că atunci când moartea celorlalți este menționată aproape ca date statistice (ciuma face ravagii de mai mult de jumătate de an), agonia copilului este reprodusă în detalii, iar la căpătâiul lui autorul unește majoritatea personajelor romanului. După lupta cu moartea, pe care copilul o pierde, când preotul răvășit spune că trebuie să iubim și ceea ce nu putem înțelege, medicul, într-o răbufnire de revoltă, declară că refuză să iubească Creațiunea în care inocenții sunt torturați. În acest impuls al său se întrevede rebeliunea lui Ivan Karamazov împotriva unui Dumnezeu care permite suferința copiilor. La Camus însă dilema nu va duce până la substituirea lui Dumnezeu prin Omul-Dumnezeu. Probabil, fiind un ateist angajat în activitățile politice, sociale și umanitare ale timpului său, nu a simțit necesitatea de a căuta valori compensatorii ce ar putea concura cu cea Divină, accentul în operele sale fiind pus, precum este stipulat și în argumentul pentru acordarea Premiului Nobel, pe elucidarea acelor probleme care au frământat conștiința contemporanilor.

## **b. interpretări ale sinuciderii**

De importanță epistemologică, atât la Camus, cât și la Dostoievski, este și problema suicidului, ca parte componentă a tematicii absurdului și a alegerii într-o lume, ale cărei repere rămân inaccesibile. Pentru ambii scriitori, ea devine pretext de meditații despre existență și om. La Dostoievski se sinucid nu doar vârstnicii, ci și copiii, motivul („de ce?”) și modalitatea („cum?”) fiind, de asemenea, de semnificație conceptuală. Lor li se alătură și acei care au fost tentați să-și soluționeze problemele în felul acesta, intenția însă rămânând nerealizată (Raskolnikov, de exemplu).

Analizând această temă, Camus apelează la personajele lui Dostoievski. Scriitorul și filosoful francez consideră sinuciderea problemă filosofică fundamentală ce pune în evidență inutilitatea tuturor eforturilor de a realiza ceva, inclusiv inutilitatea suferinței, atunci când lipsa armoniei dintre om și existență duce la hotărârea de a muri din proprie voință, a mărturisi că ești depășit de viața pe care nu o suporti și nu o înțelegi. Sinuciderea, afirmă A. Camus în *Omul revoltat*, divulgă hotarele unei existențe care, în loc de a îndura condiția-limită, preferă dispariția. Există însă și cei care nu se resemnează și preferă existența în pofida morții (Sisif, de exemplu).

Esența sinuciderii este antinomică: ea poate fi o demonstrație de lașitate, dar și un act de curaj și superioritate, depinde de perspectiva din care este receptată. Acel ce se crede puternic consideră că hotărârea de a muri îi oferă libertate. Kirilov, în viziunea lui Dostoievski, apelează la sinucidere aproape cu scop pedagogic: din dragoste pentru oameni, pentru a-și demonstra libertatea în lupta cu Dumnezeu, alegând să se sacrifice pentru a-i salva pe alții. Ajunge la concluzia că a deveni Dumnezeu nu e altceva decât a fi liber (inclusiv pentru a te sinucide), a nu sluji o ființă nemuritoare, a fi independent, cu tot ce presupune această hotărâre: dacă Dumnezeu există, totul depinde de el și omul nu poate face nimic împotriva voinței divine, dacă însă nu există, totul depinde de om. Jertfa lui Kirilov se dorește a fi deschizătoare de drumuri, arătând omului calea liberului arbitru, dar are și conotații absurde: de ce să te sinucizi tocmai atunci când (crezi că) ai înțeles sensul libertății? Kirilov argumentează sinuciderea logică, în numele unei idei superioare. Iubind viața, se pregătește să se omoare, urmând un raționament absurd: Dumnezeu trebuie să existe, fiindcă este necesar; însă Dumnezeu nu există. Atunci Kirilov trebuie să se omoare pentru a deveni Dumnezeu.

Kirilov este un personaj al absurdului, afirmă Camus. Își pregătește ultimul act al vieții cu un sentiment de libertate și nesupunere, însă acceptă ca acesta să se realizeze atunci când îi vor spune alții, servind conspirației lui Verhovenski. Astfel, ideea filosofică superioară (cucerirea libertății) degradează pe drumul terorii. Pledând pentru libertate, iubind viața și oamenii, se pregătește să se sacrifice pentru aceste valori, în mod paradoxal însă, ajutându-i pe nihiști, adică pe cei care neagă orice formă a libertății.

### **c. crima și pedeapsa; „căderea” și renașterea**

Un alt segment conceptual ce apropie opera scriitorului francez de cea a scriitorului rus poate fi formulat, apelând la cunoscutul roman dostoievskian *Crimă și pedeapsă*. În acest areal tematic, perspectivele de cercetare sunt multiple, de exemplu: Ce presupune „crima”? Care îi este geneza, contextul ei social, politic, psihologic, filosofic? Care este raportul dintre „crimă” și „pedeapsă”? Este oare pedeapsa proporțională crimei? Ce presupune „pedeapsa”? Care este mai importantă și mai greu de ispășit: judecata societății, cea divină sau propria judecată?

Ce determină sentimentul de culpabilitate? Există iertarea? Întrebări adiacente acestui câmp tematic vor fi: Ce presupune responsabilitatea? Care sunt limitele libertății? Ce este suferința? Cum se ajunge la conștientizarea importanței alegerii și a salvării? ș.a.

Există crime din pasiune, afirmă Camus, și crime logice. Acea săvârșită de Raskolnikov este o crimă pentru a demonstra o idee. Într-un articol scris cu ceva timp înainte, Raskolnikov analizează starea psihologică a criminalului și acceptă (nu afirmă!) dreptul la crimă, divizând oamenii în cei „obișnuiți”, adică conservatori, cumpătați și supuși, aceștia fiind majoritatea, și în cei „deosebiți”, acei care pot permite conștiinței lor depășirea anumitelor limite, atunci când realizarea ideii poate fi salvatoare pentru omenire. Concluzia la care ajunge denotă esența unei logici paradoxale, pierderea axelor morale ce delimitează răul de bine: toți cei ce se înalță deasupra mediocrității, prin însăși firea lor trebuie să fie criminali [4, p. 250-251]. În cazul lor, așa cum a considerat și N. Machiavelli cu 5 secole înainte, scopul (măreț) scuză mijloacele (josnice și violente) [5]. Raskolnikov a dorit să-și câștige independența, demonstrându-și, prin crimă, că și el este dintre cei aleși, săvârșirea acesteia însă, fiind departe de acțiunile supraomului, degradând în stupid, întâmplător și odios.

Formula „crimă și pedeapsă”, de fapt, cumulează un arhetip existențial. La Camus poate fi depistată, la nivel de interpretare, în mai multe opere, inclusiv în romanul *Ciuma* – flagelul fiind receptat de către unii anume ca pedeapsă: divină sau cu o geneză mai concretă, terrenală, pentru păcatele sau crimele oamenilor, orașul atacat de ciumă și apoi închis simbolizând un „sistem de întemnițare”, alegorie anunțată chiar de la început, în epigraful operei. Ea, această formulă, poate fi aplicată și în cazul lui Meursault din *Străinul* de A. Camus. În romanele *Crimă și pedeapsă* și „*Străinul*” personajele comit o crimă care nu poate fi ușor clasificată, ambele se simt străine printre cei ce-i înconjoară și refuză, dar din diverse motive, să se conformeze normelor. Și Raskolnikov, și Meursault sunt judecați, dar pedepsele lor se deosebesc esențial.

Preluând parcă aceeași schemă („crima” și „pedeapsa”, raportul dintre ele), Camus propune o interpretare proprie, de esență existențialistă. Raskolnikov pregătește minuțios, argumentează teoretic posibilitatea crimei, considerând că prin fapta sa va depăși condiția omului obișnuit, sfidând normele și morala unei societăți ce te condamnă să fii permanent „umilit și obidit”. În cazul lui Meursault, crima are loc aproape întâmplător, el acționând, mai degrabă, impulsiv. Raskolnikov pretinde să se vadă personalitate excepțională, Meursault nu are astfel de ambiții. În cazul lui Raskolnikov, Dostoievski acordă o foarte mare atenție reproducerii calvarului psihologic prin care trece personajul, între crimă și judecată existând o perioadă de timp când acesta se află în libertate, în timp ce la Meursault privarea de libertate vine nemijlocit după săvârșirea crimei.



Chiar dacă reproduce starea psihologică a personajului său, Camus o face nu atât pentru a analiza din nou și din nou crima, pentru a-l prezenta suferind și simțindu-se vinovat, cât pentru a urmări procesul de adaptare a omului care din (relativ) liber devine deținut. Meursault, spre deosebire de Raskolnikov, nu este torturat de întrebări existențiale, nu trebuie să ascundă nimic și, de fapt, nici nu simte povara morală a crimei sale.

Camus dă o mai mare importanță argumentului filosofic al condiției personajului său: Meursault este omul absurdului în existența absurdă. Nu a regretat crima, deoarece nici nu i-a dat importanță, considerând că în viață totul este o întâmplare: prezența lui pe plajă se datorează unei întâmplări, a ucis din întâmplare; a trăit într-un fel, dar ar fi putut trăi într-un alt fel, întreaga lui existență fiind absurdă și insignifiantă.

În *Străinul*, spre deosebire de *Crimă și pedeapsă*, o mai mare atenție se acordă procesului juridic – justiției oamenilor; la Dostoievski mai important este propriul proces de conștiință. Meursault este judecat și condamnat, deoarece, ca tip uman, nu se încadrează în regulile consfințite ale „jocului social”, pentru că e un *altul* – un străin. Sentința lui Raskolnikov și cea a lui Meursault, de asemenea, sunt diferite. Lui Meursault, pentru că a ucis aproape din întâmplare o persoană, i s-a dat pedeapsa maximă, el fiind considerat prăpastia în care societatea se poate prăbuși. Raskolnikov, pentru o crimă premeditată, pentru că a ucis cu toporul două femei, dar găsindu-i-se circumstanțe atenuante, a fost condamnat la 7 ani de ocnă. Raskolnikov va fi (și, de fapt, deja este) iertat, inclusiv prin descoperirea credinței în Dumnezeu; Meursault, care refuză mântuirea chiar și în fața morții, va fi executat.

Un alt mare „vinovat” camusian este Clamence din nuvela *Căderea* care, apelând la moștenirea artistică a lui Dostoievski, poate fi interpretată și ca o originală versiune a romanului *Însemnări din subterană*, personajele din ambele opere fiind măcinate de eterna temă a propriei responsabilități. De asemenea, în ambele lucrări este radiografiat întunericul, dialectica subteranelor spiritualității umane. Și la Camus, și la Dostoievski, „căderea” deschide drumul spre iertare. Și *Însemnări din subterană*, și *Căderea* apelează la o formă de monolog-confesiune, construit ca dialog imaginar cu o altă persoană, aceasta fiind atât propria conștiință, cât și un public ipotetic, ambele având nu doar rolul de a asculta, ci și de a aprecia, chiar judeca. Clamence poate fi comparat și cu Raskolnikov, ambii simțind, conștientizând și analizând totul, principalul judecător fiindu-le propria lor conștiință.

Clamence susține că fiecare persoană este gata să-și atribuie dreptul de a-i judeca pe ceilalți, în fiecare om existând o vocație irezistibilă pentru meseria de judecător. Dar într-o lume în care cu toții sunt judecători, de asemenea, cu toții pot fi și inculpați; într-o astfel de lume nimeni nu este nevinovat, nici chiar Dumnezeu, iar oamenii se grăbesc să judece pentru a nu fi ei înșiși judecați, în consecință, existența cotidiană reprezentând un continuu proces.

Căderea și renașterea lui Clamence încep atunci când, treptat, învață să se cunoască și să se aprecieze. Descoperă că, creându-și o imagine despre sine pe care o joacă perfect, doar s-a crezut superior și fericit, în acord cu sine și cu ceilalți. Castelul de nisip s-a destrămat atunci când soarta l-a pus la încercare. Crima lui Clamence este diferită atât de cea a lui Meursault, cât și de cea a lui Raskolnikov. Autorul nici nu o afirmă cu certitudine, dar dacă o acceptăm ca atare, aceasta va fi crima neimplicării, a incapacității (sau a nedorinței) de a acționa. Pentru Clamence însă ea este reală, sentimentul de culpabilitate declanșând procese de conștiință. Astfel, dacă Meursault, săvârșind crima, nu se simte vinovat (culpabil l-a declarat justiția oamenilor), Clamence, dimpotrivă – caută condamnarea și pedeapsa altora, până acum însă unicul său judecător fiind el însuși. În cazul său, sentința proprie, cea spirituală, e mai puternică decât cea juridică, pe care o dă societatea, cu toate că o caută și pe aceasta. (Comparație cu romanul *Frații Karamazov*: chiar dacă, ca acțiune nemijlocită, crima a fost săvârșită de fiul nelegitim, Smerdeakov, ceilalți doi frați, de asemenea (spiritual), și-au condamnat părintele, dorindu-i moartea. Povara culpei face ca Ivan să înnebunească, iar Mitea să se conformeze, resemnându-se/acceptând să fie judecat.)

Nefiind vinovat în fața justiției, din momentul când propria conștiință l-a considerat vinovat, Clamence se supune și își recunoaște vina, se izolează, trăind ca un osândit, simțindu-și existența ca pe o penitență. Procesul său de conștiință, aparent individual, poate fi generalizat până la parabola existenței umane. Mulți s-ar recunoaște în Clamence – faptură singuratică, rătăcind în mulțime – propriul său judecător, ce-și pune întrebări, cunoscând dinainte răspunsurile, acel ce se complăce în suferință (ca și povestitorul fără nume din *Însemnări din subterană* care vorbește despre „desfătarea în durere”) și nu poate trece de la vorbe la acțiuni. Să ne imaginăm că i s-ar fi acordat încă o șansă de a salva fata de la înec: „Brr...! Apa e atât de rece! Acum e prea târziu, va fi întotdeauna prea târziu. Din fericire!” [3, p. 409].

### Referințe bibliografice:

1. Berdiaev, Nicolai. *Filosofia lui Dostoievski*. Iași: Institutul European, 1992. 160 p., ISBN 973-9580-5-4.
2. Camus, Albert. *Omul revoltat*. București: Sofia, 1994. 328 p., ISBN 973-96326-9-6.
3. Camus, Albert, *Străinul. Ciuma. Căderea. Exilul și împărăția*. București: RAO International Publishing, 2008. 544 p., ISBN 978-973-103-786-8.
4. Dostoievski, Fiodor. *Crimă și pedeapsă*. București: Cartex 2000, 2007. 528 p., ISBN 978-973-104-069-1.
5. Machiavelli, Niccolò. *Principele*, București: Humanitas, 2019, 272 p., ISBN: 978-973-50-6324-5



## LA LENGUA ESPAÑOLA EN EL SISTEMA EDUCATIVO DE LA REPÚBLICA DE MOLDAVIA

*Angela ROȘCA*

*conferențiar universitar, doctor în filologie,*

*Universitatea de Stat din Moldova,*

**ORCID:** 0000-0002-4798-3329

Acest studiu a fost realizat în cadrul proiectului *Spaniola în Europa*, coordonat de Universitatea din Heidelberg și Universitatea din Zürich, în colaborare cu Institutul Cervantes. În articol este prezentată descrierea sistemului educațional din Republica Moldova și a situației predării limbii spaniole. Cercetarea ne permite să cunoaștem cadrul juridic al sistemului de învățământ național, contribuind astfel la vizibilitatea internațională a educației formale din Republica Moldova. Un interes aparte îl prezintă datele statistice din perspectiva unei analize cantitative și calitative.

**Cuvinte-cheie:** educație, limba de predare, limba străină I, limba străină II, limba spaniolă.

Este estudio se ha llevado a cabo en el marco del proyecto *El español en Europa*, coordinado por la Universidad de Heidelberg y la Universidad de Zürich, en colaboración con el Instituto Cervantes. En el artículo se presenta una descripción del sistema educativo moldavo y de la enseñanza de la lengua española. La investigación nos permite conocer el cuadro legal del sistema educativo moldavo, ofreciendo al mismo tiempo una visibilidad internacional de la enseñanza reglada moldava. Un mayor interés despiertan los datos estadísticos de diferente índole con un análisis cuantitativo y cualitativo.

**Palabras clave:** educación, lengua de estudio, lengua extranjera I, lengua extranjera II, lengua española.

This study was carried out in the framework of the project *Spanish in Europe*, coordinated by the University of Heidelberg and the University of Zurich, in collaboration with the Instituto Cervantes. The article presents a description of the Moldovan educational system and of the teaching of Spanish. The research provides an insight into the legal framework of the Moldovan educational system, and at the same time offers an international visibility of Moldovan formal education. Statistical data of various kinds with quantitative and qualitative analysis are caused more interest.

**Keywords:** education, language of study, foreign language I, foreign language II, Spanish language.

El **Sistema educativo moldavo** está organizado según la Clasificación Internacional Normalizada de la Educación (ISCED-2011) en:

- a) Nivel 0- educación preescolar temprana (0-2 años) y la educación preescolar, (2 - 6 (7) años);
- b) Nivel 1- educación primaria, comienza a la edad de 7 años y dura hasta la edad de 11 años, comprende I-IV grados;
- c) Nivel 2- educación secundaria, ciclo I, comienza a la edad de 11 años y dura hasta la edad de 16 años, comprende V-IX grados;
- d) Nivel 3- educación secundaria, ciclo II: bachillerato, comprende X-XII grados; comienza a la edad de 16 y dura hasta la edad de 19 años;
- e) Nivel 4 - educación profesional técnica post-secundaria (formación profesional de grado medio);
- f) Nivel 5- educación profesional técnica no terciaria (formación profesional de grado superior);
- g) Nivel 6- educación superior, ciclo I grado;
- h) Nivel 7- educación superior, ciclo II maestría;
- i) Nivel 8- educación superior, ciclo III doctorado.

Todas las enseñanzas especificadas se regulan por la Ley Orgánica (Codul Educației, COD n.º 152 de 17-07-2014, con las modificaciones de 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2022) . La organización del proceso de enseñanza tiene como base los estándares educativos aprobados por el Ministerio de Educación e Investigación tanto para las instituciones públicas, como para las privadas.

La **educación primaria** tiene carácter obligatorio y gratuito, comprende cuatro cursos académicos, el alumnado se incorpora al primer curso de primaria en el año natural en el que cumpla siete años. Este nivel tiene como finalidad el desarrollo de las competencias básicas que le permitan al alumnado el acceso a la siguiente etapa de enseñanza.

La **educación secundaria del primer ciclo** es una etapa obligatoria y comprende cinco cursos académicos que se siguen ordinariamente entre los once y los dieciséis años. Esta etapa finaliza con exámenes obligatorios de la secundaria inferior (examen național ale ciclului gimnazial), el alumnado recibe un título de graduado en educación secundaria obligatoria, ciclo I (certificat de studii gimnaziale). El título permite a los egresados acceder al bachillerato o formación profesional técnica.

La **educación secundaria obligatoria del segundo ciclo**, el bachillerato comprende tres cursos académicos, X-XII grados o X-XIII grados para la forma de enseñanza a distancia a la cual pueden acceder los egresados de la educación profesional básica o mayores de 20 años.

El bachillerato tiene las siguientes modalidades: *Teórica*- a) humanidades; b) ciencias y *Vocacional*- a) artes; b) deportes; c) teología; d) militar.

La etapa de educación secundaria obligatoria del segundo ciclo finaliza con exámenes nacionales de bachillerato, el alumnado recibe el título de bachiller que le permite acceder a la educación superior del primer ciclo.

La **educación profesional técnica** se ofrece a través de tres tipos de formación profesional:

- a) Programas de formación técnica secundaria, nivel 3 ISCED;
- b) Programas de formación técnica post-secundaria, nivel 4 ISCED
- c) Programas de formación técnica post-secundaria no terciaria, nivel 5 ISCED

La duración de los estudios de la educación profesional técnica varía entre uno y tres años en dependencia del programa de formación técnica. Los estándares educativos de la educación profesional se elaboran por el Ministerio de Educación y Ciencia. Al finalizar los estudios de formación técnica post-secundaria y formación post-secundaria no terciaria, el alumnado tiene que superar el examen del bachillerato profesional, el examen de calificación para obtener los títulos correspondientes, los exámenes nacionales de bachillerato no son obligatorios, pero pueden solicitarse por el alumnado.

La **educación universitaria** se estructura en tres ciclos: grado, máster y doctorado. Las enseñanzas de grado tienen entre 180 y 240 créditos (Derecho, Ciencias Técnicas o carreras de doble grado, como son las Ciencias de Educación). Estas enseñanzas se concluyen con la elaboración y defensa de un trabajo de fin de Grado o un examen de fin de Grado. El acceso a estas enseñanzas requiere estar en posesión del título de Bachiller, Técnico Superior. Las enseñanzas oficiales de Máster tienen entre 90 y 120 créditos y concluyen con la elaboración y defensa pública de un trabajo de fin de Máster. Para acceder a estas enseñanzas es necesario estar en posesión de un título universitario oficial de primer ciclo universitario. Los estudios de Doctorado se ofrecen mediante dos tipos de programas: doctorado científico y doctorado profesional en el marco de las escuelas de doctorado universitarias.

El Catálogo Nacional de Cualificaciones de la enseñanza superior asegura la transparencia de la educación superior, la movilidad académica y la homologación de los títulos de grado, máster y doctorado a nivel internacional.

Según el último informe del INE de Moldavia del 27 de diciembre de 2022, del número total de 334,5 mil alumnos de la enseñanza primaria y enseñanza secundaria del curso 2022/2023, el 80,8% cursa los estudios en *lengua rumana*, el 19,1 % en *lengua rusa* y el 0,1 % en *lengua inglesa*. Si analizamos los porcentajes por la distribución por zonas geográficas del país, podemos afirmar que en la zona del Centro la mayoría tiene como lengua de estudio el rumano (95,6%), seguida por la zona del Sur con el 82,7%, la zona del Norte con el 79% y el municipio de Chisináu con el 78,2%. Mientras, en la UTA Gagaúzia, el 92,5 % tiene como lengua de estudio la lengua rusa. Al mismo tiempo, hay que mencionar que en las instituciones, que están bajo la dirección del Ministerio de Educación e Investigación de Moldavia de la autoproclamada República

Moldava del Dniéster y el municipio de Bender, la lengua de enseñanza para el 96,7 % del total de alumnos es la lengua rumana.

	2016/17	2017/18	2018/19	2019/20	2020/21	2021/22	2022/23
Número total de alumnos	<b>333 729</b>	<b>335 621</b>	<b>334 159</b>	<b>333 144</b>	<b>334 375</b>	<b>336 713</b>	<b>334 542</b>
Rumano	268 390	270 551	269 689	268 703	269 548	271 441	270 170
Ruso	64 781	64 553	64 034	63 982	64 241	64 867	64 042
Otras	558	517	436	459	586	405	330
En %	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>
Rumano	80,4	80,6	80,7	80,7	80,6	80,6	80,8
Ruso	19,4	19,2	19,2	19,2	19,2	19,3	19,1
Otras	0,2	0,2	0,1	0,1	0,2	0,1	0,1

Tabla 1. *Situación de los alumnos de las instituciones de la enseñanza primaria y secundaria según la lengua de estudio. Fuente: Instituto Nacional de Estadística de Moldavia, 2022.*

Para los alumnos que estudian en lengua rusa, gagaúsa, búlgara o ucraniana ha sido implementado el proyecto “Integración sociolingüística de los alumnos que estudian en otras lenguas a través del incremento de las asignaturas que se enseñan en lengua rumana”. El Ministerio de Educación e Investigación de Moldavia afirma que en el curso 2021/2022 en 48 de instituciones de educación general los alumnos de 178 clases estudiaban diez asignaturas en lengua rumana. En 2022 se inicia el Programa Nacional de aprendizaje de la lengua rumana por las minorías nacionales, incluso para los adultos, para los años 2022-2025.

Asimismo, el Instituto Nacional de Estadística de Moldavia aporta datos sobre la jerarquía del estudio de las lenguas extranjeras en el curso 2022/2023. De estos datos resulta que la lengua más solicitada queda el inglés como L1 y L2 que se estudia por 250,9 mil alumnos en 917 instituciones de primaria y secundaria general, lo que supone el 75,0 % del total de alumnos y significa un incremento de 1,1 p.p. en comparación con el curso 2021/2022. Para el francés han optado 98,1 mil alumnos en 791 instituciones, lo que significa un descenso de 0,9 puntos porcentuales. En el informe del 2022 no se mencionan los datos sobre otras lenguas estudiadas en las instituciones de educación primaria y secundaria como: el alemán, el español y el italiano.

En el currículo nacional de la educación primaria (Curriculum național. Invățământul primar, 2018) los contenidos se estructuran por áreas curriculares y asignaturas de estudio que tienen como objetivo el desarrollo de las competencias. Los contenidos de las asignaturas incluyen **los conocimientos** (teorías, leyes, fenómenos, procesos, etc.) y **los valores humanos**. El currículo se basa en siete áreas curriculares: 1) *Lengua y Comunicación* con las asignaturas: lengua y literatura rumanas; lengua extranjera, 2) *Matemáticas y Ciencias* con las asignaturas: matemáticas; ciencias, 3) *Educación socio-humanística* con las asignaturas: historia; educación moral-espiritual, 4) *Artes* con las asignaturas: educación musical; educación de artes plásticas. 5) *Deporte* con la asignatura: educación física, 6) *Tecnologías* con la asignatura: educación tecnológica, 7) *Conciliación y desarrollo personal* con la asignatura: desarrollo personal.

Los estudios de la educación primaria finalizan con la Evaluación Nacional que incluye las siguientes pruebas: matemáticas, lengua y literatura rumanas y lenguas y literaturas de las minorías nacionales (se refiere a los que tienen como lengua de aprendizaje el ruso, el búlgaro, el gagaúso y el ucraniano). Los datos del informe de la Agencia Nacional del Currículo y Evaluación de Moldavia del 2021 indican que en las pruebas ha participado un número de 32.914 del alumnado, los resultados de la evaluación demuestran 76 calificativos de “no aprobados” del total de los calificativos de las pruebas.

La educación secundaria inferior tiene como objetivo el desarrollo de un sistema de competencias que incluyen conocimientos, habilidades, actitudes y valores que permitan la participación activa del individuo en la vida social y económica. El itinerario del alumno de la secundaria inferior es una continuación lógica de la etapa primaria, basándose el currículo de la secundaria en seis áreas curriculares con las asignaturas que les corresponden: 1) *Lengua y Comunicación* (lengua y literaturas rumanas; lengua extranjera I; lengua extranjera II), 2) *Matemáticas y Ciencias* (matemáticas, ciencias, biología, física, químicas, informática), 3) *Hombre y Sociedad* (historia de los rumanos e historia universal; geografía; educación para la sociedad), 4) *Artes y Tecnologías* (educación musical; educación plástica; educación técnica; tecnologías digitales), 5) *Deporte* (educación física), 6) *Conciliación escolar y desarrollo personal* (tutorías; asignaturas optativas).

Es en la secundaria inferior cuando empieza a estudiarse la segunda lengua extranjera. Según los datos del Ministerio de Educación e Investigación de Moldavia, el español se estudia en seis instituciones de secundaria inferior (gimnaziu). No hay que descartar el estudio de la lengua española en algunas regiones de la autoproclamada Transnistria en el nivel de la educación secundaria, según los datos estimados en algunas localidades de Grigoriópol (Transnistria), más de 250 alumnos estudian el español. Hay que concretar que los planes de estudios de la secundaria general de esta región incluyen el aprendizaje sólo de una lengua extranjera.

La *Civilización y la cultura españolas* se estudia como asignatura optativa en el área curricular *Conciliación Escolar y Desarrollo personal*, de este modo todos los alumnos de la secundaria inferior del Colegio “Miguel de Cervantes Saavedra” de Chisináu estudian una asignatura optativa en lengua española, lo que añade más horas semanales dedicadas a la lengua y cultura españolas, contribuyendo de esta manera a la difusión del español en Moldavia.

En el curso escolar 2021/2022 funcionan 786 colegios de secundaria inferior (*gimnaziu*), 8 escuelas para alumnos con deficiencias intelectuales y físicas. En la educación secundaria estudia este año un total de 122.584 alumnos. Al finalizar los estudios del ciclo de la secundaria inferior, en 2022 se ha presentado para la Evaluación Nacional un número de 30.001 alumnos, siendo aprobada por un 98,78 %. El Certificado de estudios de secundaria inferior posibilita el ingreso en la educación secundaria superior o la educación profesional.

La secundaria superior (*liceu*) continúa el paradigma conceptual de la organización de los estudios según las seis áreas curriculares: 1) *Lengua y comunicación*; 2) *Matemáticas y Ciencias*; 3) *Educación sociohumanística*; 4) *Tecnologías*; 5) *Deporte*; 6) *Conciliación y desarrollo personal*.

Los itinerarios dependen de la modalidad de los estudios de bachillerato (humanidades o ciencias); vocacional (artes, deporte, teología o militar); educación inclusiva (para alumnos con deficiencias físicas, sensoriales); educación secundaria superior nocturna.

La organización académica de cada año escolar se estipula en los Planes de Estudios (*Curriculum National. Plan-Cadru pentru învățământul primar, gimnazial și liceal*) del Ministerio de Educación e investigación de Moldavia y comprenden 25-27 horas semanales de las asignaturas obligatorias; 4 horas de las asignaturas obligatorias elegidas; 1 hora de la asignatura optativa.

En la secundaria superior se estudian dos lenguas extranjeras que pueden elegir los alumnos al iniciar los estudios de bachillerato, lo mismo, pueden elegir una lengua extranjera para los exámenes de fin de estudios. Los estudios de la secundaria superior finalizan con la Evaluación Nacional que incluye los siguientes exámenes: lengua y literatura rumanas (o lengua y literatura rusas); lengua y literaturas rumanas para los que tienen como lengua de estudio el ruso, búlgaro o gagaúso; asignatura de cada modalidad (humanidades; ciencias o vocacional); asignatura solicitada; lengua y literatura de minorías nacionales (búlgaro, gagaúso; ucraniano).

Desde el año 2022 los exámenes nacionales de bachillerato se organizan partiendo de los contenidos de los currículos elaborados en 2019 y los nuevos programas de los exámenes de la evaluación nacional de bachillerato. Según el informe del ministerio, en la sesión de exámenes 2022 participaron 18.566 alumnos con un 72,72 % de aprobados. Lo que se refiere al examen de lengua extranjera se hace referencia a los siguientes datos, según el número de alum-



nos matriculados: lengua inglesa (11.265); lengua francesa (4.090); lengua francesa, clases bilingües (111); lengua alemana (97); lengua española (59); lengua italiana (37).

Cabe mencionar que 18 alumnos de los 59 alumnos inscritos para el examen de lengua española, tienen el diploma DELE, nivel B2, lo que les ha permitido equivaler sus resultados con una calificación máxima de “10”.

La **educación profesional técnica** se ofrece a través de tres tipos de formación profesional:

d) Programas de formación técnica secundaria, nivel 3 ISCED;

e) Programas de formación técnica post-secundaria, nivel 4 ISCED

f) Programas de formación técnica post-secundaria no terciaria, nivel 5 ISCED

La duración de los estudios de la educación profesional técnica varía entre uno y tres años en dependencia del programa de formación técnica. Los estándares educativos de la educación profesional se elaboran por el Ministerio de Educación e Investigación. El sistema de la F.P. técnica secundaria y la post-secundaria incluye instituciones que ofrecen programas de formación profesional correspondientes al Catálogo Nacional de Cualificaciones de Moldavia. Las instituciones de F.P. son fundadas y organizadas por el Gobierno e incluyen: escuelas profesionales, colegios (*colegiu*) y centros de excelencia.

La formación profesional “dual” se realiza tanto en las instituciones de educación como en los centros de trabajo. La formación profesional se rige por los estándares y el currículo de este tipo de enseñanza, los planes de estudios de diferentes especialidades de la F.P. incluyen el aprendizaje de la lengua extranjera especializada durante 1 o 2 semestres.

La duración y la estructuración de los estudios de la F. P. depende de cada programa de formación profesional técnica secundaria o postsecundaria y, normalmente tienen: 1-3 años para programas de F.P. técnica secundaria ( que finaliza con un examen de cualificación, obteniéndose el título correspondiente; 3-5 años para programas de F. P técnica post-secundaria y post-secundaria no terciaria que finaliza con el examen de bachillerato profesional, examen de cualificación y el examen nacional de bachillerato, en caso de que lo solicite el alumno.

El número total de alumnos de las instituciones de F.P. técnica secundaria ha sido de 11.504 alumnos (2020/2021) y de 11.582 alumnos (2021/2022) y en la F. P. técnica post-secundaria - 29.766 alumnos (2020/2021); 30.983 alumnos (2021/2022). En ambos tipos de F. P. se observa una subida del número del alumnado matriculado.

Según el informe del INE de Moldavia (27/12/2022) se puede observar que las especialidades más demandadas de la F.P. son las de ingeniería, construcciones; negocios, administración y derecho, tecnologías de la información; sanidad y asistencia, servicios.

Las lenguas extranjeras que se estudian en la educación profesional técnica son el inglés y el francés que se ofertan como un curso de lengua especializada. La lengua española no se enseña en las instituciones de educación profesional.

Los procesos demográficos de la población de Moldavia y, especialmente, la emigración tienen una influencia negativa en el sistema educativo en general, y en el superior, en particular. En los últimos años se observa un descenso sustancial del número de los estudiantes matriculados de las instituciones de enseñanza superior, tal como se puede observar en la tabla de abajo:

	2014/15	2015/16	2016/17	2017/18	2018/19	2019/20	2020/21	2021/22
instituciones	31	31	30	29	29	27	24	24
Públicas	19	19	19	19	19	18	16	16
Privadas	12	12	11	10	10	9	8	8
Estudiantes	89.529	81.669	74.726	65.543	60.608	56.840	59.033	59.647
Públicas	72.474	66.938	62.108	55.341	50.620	47.745	49.549	50.197
Privadas	17.055	14.731	12.618	10.202	9.988	9.095	9.484	9.450

Tabla 2. *Situación del número de instituciones de educación superior y del número de estudiantes. Fuente: Ministerio de Educación e Investigación de Moldavia.*

La mayoría de las universidades están ubicadas en Chisináu, Balti, Comrat, Cahul y Taraclia. Del número total de los estudiantes del nivel universitario, un 73,1 % estaba matriculado en los programas de grado en 2021/2022, un 19,5 % en los programas de máster y un 7,4 % en los programas de estudios superiores integrados. Las especialidades más demandadas se refieren a las Ciencias Económicas y Empresariales, Derecho con 5825 matrículas de grado (39%) y 2745 matrículas de máster (41,8%) , Medicina, Tecnologías Informáticas y Filologías (lenguas Extranjeras).

Actualmente, las especialidades, que tienen como salidas profesionales de filólogos, lingüistas, traductores, intérpretes, mediadores culturales, redactores, profesores de lenguas y literaturas extranjeras, se ofertan por tres universidades públicas (*Universidad Estatal de Moldavia; Universidad Pedagógica Estatal “Ion Creangă” de Chisináu; Universidad Estatal “Alecu Russo” din Bălți*) y una universidad privada (*Universidad Libre Internacional de Moldavia*).



La oferta de especialidades en las universidades moldavas se rige por el Catálogo de Títulos de Formación Profesional de Grado Superior (Nomenclatorul domeniilor de formare și al specialităților în învățământul superior, 2017). Cada universidad elabora sus planes de estudios de las especialidades de grado, máster y doctorado. Los grados y los posgrados con la especialización en lengua española se ofrecen en los siguientes ámbitos: 01. *Educación* (subámbitos: 0114.09. Lenguas y literaturas; 0114.10 Lenguas extranjeras) 02. *Artes y Humanidades* (subámbitos: 0231 Estudios de las lenguas; 0231.2 Lenguas extranjeras; 0231.3 Traducción e interpretación).

Las especialidades de lenguas extranjeras de estos dos ámbitos suelen tener diferentes combinaciones de lenguas extranjeras o la combinación del rumano y el ruso y una lengua extranjera. Cada especialidad debe obtener el certificado de acreditación de los grados y posgrados, emitido por la Agencia Nacional de Evaluación de Calidad de Educación y Ciencia (Agenția Națională de Asigurare a Calității în Educație și Cercetare). La primera lengua extranjera estudiada se considera lengua *maior* y la segunda lengua extranjera es la lengua *minor*. Además de las lenguas extranjeras estudiadas, los planes de estudios incluyen cursos de literatura extranjera de la lengua maior. Las salidas profesionales de cada grado o posgrado dependen de los ámbitos de cada especialidad, pero en ambos casos se especifica que el nivel alcanzado de conocimiento de cada lengua es de B2-C1 para *lengua maior* y B2 + para la *lengua minor*.

La especialidad de filología hispánica “**Lengua española e inglesa**” es la única especialidad acreditada que tiene el español como lengua A y se ofrece por la Universidad Estatal de Moldavia, institución con tradiciones de enseñanza del español desde 1965, año de fundación de la Cátedra de Filología Española en esta universidad. Hoy en día, en la Facultad de Letras estudian 45 estudiantes de español, apoyados por la labor de cuatro profesores de lengua y literatura españolas y un lector AECID. El programa de estudios de esta especialidad prevé la formación de especialistas de lenguas extranjeras capaces para su inserción laboral en la sociedad contemporánea marcada por una diversidad lingüística y cultural, orientada hacia los valores fundamentales humanos que se promueven en plan europeo e internacional. A nivel nacional se identifican las necesidades reales de la sociedad para la formación de los futuros profesionales de la especialidad *Lengua española e inglesa*: la integración de Moldavia en la Unión Europea, las colaboraciones internacionales, la participación en proyectos internacionales, la promoción del plurilingüismo, la actividad en Moldavia de las empresas con capital extranjero y mixto, las moviidades profesionales y académicas. Los especialistas formados en el marco de filología hispánica tienen una demanda laboral por parte de las organizaciones gubernamentales y no gubernamentales, las embajadas, las organizaciones y las empresas con capital mixto/extranjero o las que colaboran con socios extranjeros, por las oficinas de traducción, los medios de comunicación, etc.

La visibilidad internacional de las universidades moldavas se asegura por la presencia en el ranking internacional como: Ranking Web of Universities (Webometrics), Ranking web of repositories – transparent ranking: Institutional Repositories by Google Scholar y otras. Según el último informe de Webometrics, la Universidad Estatal de Moldavia ocupa el primer puesto entre las instituciones nacionales y el puesto 3150 en el mundo. En U-Multirank-2020 se clasifican tres universidades moldavas: la Academia de Estudios Económicos de Moldavia, la Universidad Técnica de Moldavia y la Universidad Libre Internacional de Moldavia.

Sería difícil estimar un número de los aprendices de español en la enseñanza no reglada moldava, ya que todos los centros que ofrecen cursos de lengua española son instituciones privadas y no ofrecen datos respecto al número de matrículas. La mayoría de los centros de lenguas extranjeras están ubicadas en Chisináu, Balti, Cahul y otras localidades de las regiones de Moldavia. Lo mismo, como para la enseñanza reglada, las instituciones de enseñanza no reglada están obligadas a acreditar sus programas.

No obstante, podemos presentar los datos sobre las matrículas del Centro de Exámenes DELE de Chisináu, coordinado por el Instituto Cervantes de Bucarest. El interés por la certificación internacional se debe a la movilidad académica, a la equivalencia del DELE, nivel B2 por la nota “10” del examen de lengua española del bachillerato moldavo, la homologación de los títulos de grado o a la inscripción al examen MIR en España. El centro descentralizado de exámenes DELE de Moldavia tiene dos convocatorias anuales, la de mayo y la de noviembre, y cuenta con profesores moldavos acreditados por el Instituto Cervantes de Madrid. De los datos de las matrículas, se puede observar que la mayoría de los matriculados elige el nivel B2 para la certificación internacional.

nivel DELE	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	Total
A2	0	0	1	2	0	1	1	5
B1	1	3	5	2	5	3	0	19
B2	33	12	27	34	21	22	19	168
C1	6	6	7	11	5	7	4	46
C2	0	0	1	0	1	0	0	2

Tabla 3. *Las matrículas DELE. Fuente: Centro de Exámenes DELE de Moldavia, Universidad Estatal de Moldavia.*

En conclusión, podemos mencionar que el sistema educativo moldavo tiene muchas similitudes con los sistemas educativos de los países de la Unión Euro-

pea. No obstante, tiene unas carencias en la base legal que permita promover el aprendizaje de la lengua española en la enseñanza reglada.

### **Bibliografía:**

1. Banca de date statistice Moldova. BNS. (en línea: [https://statbank.statistica.md/PxWeb/pxweb/ro/60%20Statistica%20regionala/60%20Statistica%20regionala\\_\\_07%20INV/INV020400reg.px/?rxid=9a62a0d7-86c4-45da-b7e4-fecc26003802](https://statbank.statistica.md/PxWeb/pxweb/ro/60%20Statistica%20regionala/60%20Statistica%20regionala__07%20INV/INV020400reg.px/?rxid=9a62a0d7-86c4-45da-b7e4-fecc26003802))
2. Codul Educației al Republicii Moldova, COD din Nr. 152 din 17-07-2014.(en línea:[https://www.legis.md/cautare/getResults?doc\\_id=110112&lang=ro](https://www.legis.md/cautare/getResults?doc_id=110112&lang=ro) última consulta: 09/02/2023).
3. Curriculum Național. Învățământul primar, 2018, MEC. (en línea:[https://mecc.gov.md/sites/default/files/curriculum\\_primare\\_05.09.2018.pdf](https://mecc.gov.md/sites/default/files/curriculum_primare_05.09.2018.pdf), última consulta: 05/01/2023).
4. Curriculum Național. Limba Străină. Clasele V-IX. (en línea: [https://mecc.gov.md/sites/default/files/limba\\_straine\\_gimnaziu.pdf](https://mecc.gov.md/sites/default/files/limba_straine_gimnaziu.pdf) última consulta: 01/02/2023).
5. LEGE Nr. 234 din 16-12-2020 cu privire la funcționarea limbilor vorbite pe teritoriul Republicii Moldova. (en línea: [https://www.legis.md/cautare/getResults?doc\\_id=124548&lang=ro](https://www.legis.md/cautare/getResults?doc_id=124548&lang=ro) última consulta: 01/02/2023).
6. Ministerul Educației și Cercetării. Agenția Națională pentru Curriculum și Evaluare, MEC (2022) Examenes si evaluări naționale 2022, (en línea:[https://ance.gov.md/sites/default/files/raport\\_examene\\_2022.pdf](https://ance.gov.md/sites/default/files/raport_examene_2022.pdf), última consulta: 01/02/2023).
7. Ministerul Educației și Cercetării. Nomenclatorul domeniilor de formare profesională și al specialităților în învățământul superior, MEC, 2017 (en línea: [https://www.legis.md/cautare/getResults?doc\\_id=113823&lang=ro](https://www.legis.md/cautare/getResults?doc_id=113823&lang=ro), última consulta: 01/02/2023).
8. National Standard Classification of Education. ISCED 2011, UNESCO Institute for Statistics (2012). (en línea:<https://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/international-standard-classification-of-education-isced-2011-en.pdf> última consulta: 05/11/2022).
9. Proyecto Internacional *El español en Europa*. (en línea:<https://europahcias.de/es/>).
10. Raport consolidat pentru anul 2021. Ministerul Educației și Cercetării al Republicii Moldova. [en línea: [https://mec.gov.md/sites/default/files/raport\\_mec\\_2021\\_1.pdf](https://mec.gov.md/sites/default/files/raport_mec_2021_1.pdf) última consulta: 05/01/2023).

## COORDONATE VECHI ȘI NOI ÎN ABORDAREA MITULUI MEDEEI

**Cristina GROSSU-CHIRIAC**

*conferențiar universitar, doctor în filologie,*

*Universitatea de Stat din Moldova,*

**ORCID:** 0000-0001-9719-9922

Mitul Medeei este unul dintre cele mai valorificate mituri antice, bucurându-se de popularitate până în prezent. Aria receptării acestui mit s-a extins și a crescut, fără să înceteze a suscita interes și în zilele noastre. În teza de doctor „Modele de receptare a mitului Medeei în literatura germană contemporană” (2007) am urmărit valorificarea acestui mit antic la sfârșitul secolului al XX-lea. Totuși, observăm că și în secolul al XXI-lea Medeea continuă să fie populară. Or, în continuare apar noi opere, inclusiv texte literare, și, respectiv, noi cercetări dedicate Medeei.

De-a lungul secolelor, Medeea a apărut în mai multe ipostaze, fiind adaptată necesităților diferitelor epoci. Ca simbol al femeii pruncucigașe, ca vrăjitoare, ca barbară (străină), ca simbol al migrantului, ca simbol al femeii iraționale, al femeii puternice, în ipostaza de „țap ispășitor” etc. Fiind percepută adeseori drept simbol al „celuilalt”, Medeea se pliază ușor pe necesitățile diferitor perioade. Studiul constituie o incursiune în coordonatele vechi și noi ale abordării mitului Medeei.

**Cuvinte-cheie:** mit, mitul Medeei, Medeea, mitul și literatura, literatura contemporană, recursul la mit, simbol al celuilalt, feminism, xenofobie, țap ispășitor.

The myth of Medea is one of the most valued ancient myths, enjoying popularity to this day. The scope of this myth has expanded and grown, never ceasing to interest people even today. In the doctoral thesis „Patterns of the Reception of the Medea Myth in Contemporary German Literature” (2007), we looked at the exploitation of this ancient myth at the end of the 20th century. However, we note that even in the 21st century Medea continues to interest people of art. New works, including literary texts, and new research on Medea continue to appear.

Over the centuries, Medea has appeared in many guises, adapted to the needs of different eras. As a symbol of the other, as a symbol of the strong woman, as a symbol of the scapegoat? As a symbol of the infanticide, as a witch, as a foreign/ barbarian, as a symbol of the migrant, as a symbol of the irrational woman, as a symbol of the powerful woman, as a „scapegoat” etc. Often perceived as a symbol of the „other”, Medea easily adapts to the needs of different periods. The study is an incursion into the old and new coordinates of the approach to the Medea myth.

**Key words:** myth, Medea myth, Medea, myth and literature, contemporary literature, symbol of the other, feminism, xenophobia, scapegoat.

Tezaurul mitologic constituie o sursă continuă de inspirație pentru literatură și artă. În acest context, mitului Medeei îi revine un interes sporit datorită valențelor combinatorice multiple ale elementelor sale constitutive. Acest mit, cu o istorie de circa 3000 de ani, a fost valorificat, rescris și instrumentalizat în diferite perioade ale evoluției civilizației noastre, fiind adaptat, de-a lungul veacurilor, diferitor necesități interpretative. Aria valorificării mitului Medeei a avut o dinamică ascendentă, înregistrând un interes ieșit din comun începând cu anii '80 ai secolului al XX-lea, interes care nu conținește până în zilele noastre.

Încă din antichitate mitul Medeei era valorificat în artă – în literatură/teatru, sculptură, probabil și în pictură, însă picturile nu ne-au parvenit. Cu timpul, Medeea inspiră și alte forme artistice, care apar și se dezvoltă ulterior – în opere, în balet, în coregrafia modernă, în cinematografie, mitul Medeei constituind actualmente subiect sau motiv pentru expoziții, spectacole coregrafice, spectacole muzicale sau diverse spectacole sincretice.

Medeea se regăsește în primele mărturii scrise de pe teritoriul european (la Hesiod în „Teogonia”, la Herodot în „Istorie”, la Strabon în „Geografia” etc.). În versiunile mitului Medeei anterioare lui Euripide, Medeea nu se manifestă drept furie răzbunătoare, femeie irațională de temut sau ucigasă/pruncucigașă [1, p. 30]. Totuși, începând cu Euripide, care a creat invariantul acestui mit, se instalează o Medeie în ipostaze răzbunătoare care ajunge să-și omoare și propriii copii, pentru a-l pedepsi pe Iason pentru trădare. Această versiune a provocat un interes sporit, fiind dezmințită și combătută de abia la sfârșitul secolului al XX-lea în cadrul abordării feministe a mitului.

Ultimele decenii ale secolului al XX-lea au înregistrat o efervescență de opere literare, dedicate acestei protagoniste [1, p. 11], în diferite literaturi europene. Literatura germană manifestând un interes sporit pentru revalorizarea miturilor antice, a abordat activ și mitul Medeei. Începând cu anii '80 ai secolului al XX-lea autorii germani scriu numeroase texte dedicate acestui personaj – piese, fragmente dramatice, poezii, romane, proză scurtă. În teza de doctor „Modele de receptare a mitului Medeei în literatura germană contemporană” (2007) am urmărit itinerarul sinuos, dar și valorificarea acestui mit antic, îndeosebi la sfârșitul secolului al XX-lea, cu accent pe literatura de limbă germană. Am enumerat o listă lungă de zeci de texte literare germane în care s-a recurs vădit la mitul Medeei. Cele mai cunoscute texte de literatură germană de la sfârșitul secolului al XX-lea, inspirate din acest mit, au fost analizate mai detaliat (romanul *Medeea. Glasuri* de Christa Wolf și piesele *Manhattan Medea* de Dea Loher și *Ușa verde* de Gerlind Reinshagen) în cercetarea menționată, atât sub aspectul rescrierii și revalorizării propriu-zise a mitului, cât și sub aspectul apartenenței acestor texte la diferite modele de receptare a mitului – modelul anticizant, modelul actualizant și cel fragmentar.

În lucrare au fost supuse analizei mai multe ipostaze ale Medeei, care au suscitât interesul scriitorilor din diferite vremuri. Cel mai des mitului Medeei a servit drept ilustrare a relației dintre bărbat și femeie în fiecare epocă în parte. Acest subiect a fost abordat în contextul teoriei mito-psiho-istorice a lui Johannes Gascard [2], aceasta fiind o preocupare constantă în contextul recursului la acest mit.

O altă coordonată constantă a abordării mitului Medeei, din cele mai vechi timpuri, este problematica xenofobiei, abordarea Medeei drept simbol al străinului/barbarului, din perspectiva migrației, discriminării. Medeea – fiica regelui Aietes din Colhida fiind, din perspectiva grecilor, o străină – atunci când ajunge cu Iason și argonauții săi pe pământ grecesc, nu este recunoscută drept egală și este privită cu suspiciune. Căci se deosebește de băștinași și prin exterior, și prin comportament, prin mentalitate și prin personalitatea sa activă. Este una din coordonatele preferate și în literatura germană. Această abordare a Medeei, îndeosebi în contextul migrației și discriminării de orice fel, a fost populară în secolul al XX-lea, rămânând actuală și în zilele noastre (de exemplu, Bertolt Brecht *Medeea de la Lodz*, Max Zweig *Medeea la Praga*, Dea Loher *Manhattan Medea*, Christa Wolf *Medeea. Glasuri* și multe alte opere).

O a doua coordonată constantă a abordării mitului Medeei este legată de rolul femeii în societate – ca soție și, mai ales, mamă, respectiv, comportamentul „așteptat” dictat de aceste roluri. Este ipostaza Medeei ca victimă a patriarhatului. În secolul al XX-lea tot mai frecvent se recurge tocmai la această abordare. În literatura germană, unul dintre primii autori care reia mitul Medeei din perspectiva subordonării femeii în patriarhat este Heiner Müller (1929-1996). Scriitorul din fosta RDG privește mitul dintr-o perspectivă marxist-socialistă, în piesa sa *Ciment* (1972) punând problema lipsei parității genurilor în viața de familie. În piesa-pantomimă *Jocul Medeei* (1974) Müller acutizează problema relației între genuri, opera ilustrând o revoltă violentă a femeii contra orânduirii patriarhale.

Ca o variantă deviantă a acestei coordonate este femeia-vrăjitoare, femeia – tămăduitoare, femeia care are certă influență și putere în societate. Este tocmai cazul în care mitul Medeei este utilizat masiv drept „Proiectare colectivă a angoaselor” [3, p. 6]. Aici putem plasa textele în care Medeea este transformată în furie răzbunătoare, într-o femeie irațională și pățimașă. După cum afirmă unii critici, este vorba de cazurile când Medeea este supusă unei „inchiziții literare” [1, p. 43].

La sfârșitul secolului al XX-lea, în reinterpretarea mitului Medeei domină tendința de reabilitare a Medeei, o abordare a mitului din perspectivă feministă. În acest context se înscriu un șir de texte din literatura germană: poezia-manifest *Scrisoare Medeei* (1977) de Helga Novak, drama *M. După Euripide* (1985) de George Tabori, precum și romanele *Achitarea Medeei* (1987) de Ursula Haas, *Medeea. Glasuri* (1996) de Christa Wolf și altele. Autori și, mai ales, autoare



lansează întrebări sau ipoteze privind altă abordare a mitului. Unii autori/unele autoare îi oferă Medeei dreptul la replică, altele/alții doar o compătimesc. În aceste texte se încearcă reabilitarea imaginii Medeei în literatură, restabilirea „adevărului” despre Medeea (preeuripideică). Astfel, Christa Wolf lansează ideea unei variante „originale” a mitului, anterioară lui Euripide, în care Medeea nu este o furie răzbunătoare, nu își omoară copiii, ci, din contra, este prezentată drept victima unui complot și a unei defăimări masive. Este demascată defăimarea în mod intenționat a imaginii femeii active și puternice în sistemul patriarhal. Așadar, Medeea devine una dintre figurile de reper ale mișcării feministe. În versiunile feministe, Medeea este reabilitată, achitată drept „țap ispășitor” al tradiției patriarhale care i-a țesut o imagine negativă milenii la rând. Remarcăm în context că „avocatul” cel mai puternic și convingător al reabilitării Medeei în literatura germană este incontestabil Christa Wolf. Scriitoarea s-a simțit responsabilă de prezentarea lucrurilor din perspectiva victimei, de dezvăluirea mecanismelor creării „țapului ispășitor”, ilustrând exemplar modul cum Medeea a fost transformată în „țap ispășitor” de către patriarhat. Scriitoarea germană pune capăt „calomniilor” și „defăimărilor” la adresa acestui personaj mitologic, denunță prejudecățile și reprimările pe care le-a avut de suportat Medeea, atacând cu determinare versiunile tradiționale ale mitului Medeei, inspirate din invariantul lui Euripide.

Dintre aspectele mai rar abordate în contextul mitului Medeei menționăm motivul îmbătrânirii femeii, abordat în piesa *Medeea* (1959) a lui Hans Jenny Jahn. O altă ipostază curioasă și practic singulară a Medeei este cea de misionară, unde protagonistă luptă ca să abolească ritualurile sângeroase (Medeea în versiunea lui F.M. Klinger) sau Medeea ca prototip al „omului nou”, al omului-model în drama *Medea postbellica* (1947) de Franz Theodor Csokor. Totuși aceste abordări sunt singulare și nu se înscriu în coordonatele tipice ale mitului Medeei.

După această popularitate sporită manifestată la sfârșitul secolului al XX-lea, la începutul secolului al XXI-lea interesul pentru mitul Medeei nu a încetat. Observăm că și în secolul al XXI-lea Medeea continuă să intereseze oameni de artă, scriitori, cercetători, posibilitățile combinatorice ale acestui mit permițând și provocând în permanență noi interpretări. Or, în continuare apar texte literare în baza mitului Medeei, în diferite țări: în România Ioan Flora publică un volum de versuri cu titlul *Medeea și mașinile ei de război* (1999), în Spania Vicente Cristóbal publică poezia *Medeea* (2007), iar Andrés Pociña – monologul dramatic *Medea en Camariñas* (2001), Ivana Sajko din Croația publică monologul *Archetyp: Medea* (2000), iar șirul acestora poate continua.

De asemenea, apar în continuare noi studii și cercetări dedicate mitului Medeei. În 2008 apare la Frankfurt pe Main cartea „Autonomie und Humanität. Grenzen der Aufklärung in Goethes Iphigenie, Kleist Penthesilea und Grillparzers Medea” (în traducere liberă: Autonomie și umanitate. Limitele iluminismului în Ifigenia lui Goethe, Penthesilea lui Kleist și Medeea lui Grillparzer), oferind o



abordare comparatistă. În 2010, tot în Germania apare cartea „Der Mythos Medea: sein Weg durch das kulturelle Gedächtnis zu uns” (în traducere liberă: „Mitul Medeei: drumul său prin memoria culturală către noi”) de Sabine Eichelmann. Cercetarea începe introducerea cu întrebarea „De ce mitul Medeei continuă și astăzi să fie interesant pentru noi?” [4, p. 11]. Or, în anul anterior apariției cărții, în 2009, în landul german Hessa, mitul Medeei în interpretarea Christei Wolf a fost chiar subiect al examenului de bacalaureat. Cercetătoarea analizează mitul și memoria, mitului ca formă de păstrare a memoriei colective, procesul de mitizare, modelele de bază ale mitului Medeei, varianta lui Euripide, apoi variațiile lui F.M. Klinger, F. Grillparzer, acordând în final o atenție sporită variantei alternative, propuse de Christa Wolf.

Recent, la Berlin a fost susținută și o teză de doctor „Mitul Medeei în literatura contemporană”, publicată în 2017, în care sunt abordate texte literare inspirate de mitul Medeei din perspectivă interculturală. Cercetătoarea de origine română Cătălina Ene-Onea analizează un corpus de 15 texte din literatura germană postbelică, dar și câteva adaptări literare ale acestui mit apărute în Franța, Spania, Croația, România, Cuba, Statele Unite ale Americii, acordând atenție valențelor interculturale ale abordării mitului [5]. În cercetarea menționată se acordă spațiu considerabil explicării termenilor „interculturalitate”, „multiculturalitate” și „transculturalitate”, precum și procedeele de intertextualitate.

Și în publicațiile periodice apar eseuri sau recenzii cu referire la mitul Medeei. De exemplu, Gero von Randow publică în ziarul „Die Zeit” (12.10.2018) eseuul „Nur du bist hier fremd mit deinem Hass!” (în traducere liberă: „Doar tu ești străină aici cu ura ta!”), în care se întreabă și el de ce mitul Medeei este până în prezent adus în scena teatrelor și a operei. Autorul afirmă: „Kaum eine Saison vergeht, in der nicht auf irgendeiner Bühne *Medea* gespielt wird, als Oper, wie gerade in Berlin, als Theaterstück, als Tanzstück. Sie verlässt uns nicht. Irgendetwas ist mit ihr.” [6]. (În traducere: „Nu trece aproape nicio stagiune fără ca Medeea să fie jucată pe o scenă, ca operă, ca acum la Berlin, ca piesă de teatru, ca piesă de dans. Ea nu ne părăsește. Are ea ceva.”).

Dr. Markus Fischer publică o recenzie a cărții cercetătoarei menționate mai sus Cătălina Ene-Onea, cu titlul: „Interkulturelle Studie von Cătălina Ene Onea in Berlin erschienen” (La Berlin a apărut studiul intercultural al Cătălinei Ene Onea). Autorul afirmă că în prezent nu există o singură Medee, ci o întregă „legiune” de Medeei [7], făcând aluzie la multitudinea valențelor acestui mit, la care se referă de altfel și cercetătoarea în cartea sa.

Mitul Medeei este abordat și în psihologie și psihanaliză [1, p. 19], fiind cunoscut prin sintagma „Complexul Medeea”. Complexul Medeei sau complexul Medeea reprezintă încercarea unuia dintre părinții separați sau divorțați de a-l denigra pe celălalt părinte în ochii copilului: „Complexul Medeea definește acțiunile mamei alienatoare care distruge relația tată-fică ireversibil și cu efecte

profunde pentru viitorul copilului alienat. Mama, rănită de separarea de tată și din dorința de răzbunare, se întoarce împotriva acestuia, manipulând relația tată-fată într-un mod abuziv” [8] sau „o subcategorie a sindromului alienării parentale”, „o forma gravă de abuz emoțional asupra copilului, în care copilul este victima conflictelor parentale” [8]. Psihiatrul și psihanalistul Alain Depaulis a dedicat acestui complex un întreg studiu cu cazuri din practică, publicat în 2003. Cercetătorul afirmă că Medeea în continuare există, fiind „terriblement humaine” [9, p. 167].

O publicație mai specială, extra-literară, care recurge la numele Medeei în titlu este și albumul „Medea muckt auf: radikale Künstlerinnen hinter dem Eisernen Vorhang” (Medeea se răzvrătește: artiste radicale în spatele Cortinei de Fier), publicat la Köln în 2019. Este un album de format mare (32x23 cm) de 249 de pagini, cuprinzând puțin text (în germană și engleză) și mai mult imagini cu creații ale artistelor revoltate din țările fostului bloc socialist, începând cu RDG, Ungaria, Cehoslovacia, Polonia, România etc. Albumul a apărut în contextul expozițiilor omonime din Dresda (8 decembrie 2018 – 31 martie 2019), precum și la Muzeul „Wende Museum” din 9 noiembrie 2019 până la 5 aprilie 2020. Asemenea Christei Wolf în textele sale *Cassandra* și *Medeea. Glasuri*, la care face referință în prefață [10, p.6], albumul își propune să ofere posibilitate de exprimare artistelor reprimare, neglijate în acea perioadă, ca acestea să se poată expune cu vocea lor proprie. Aceste artiste au recurs și ele la figuri mitologice feminine care le-au servit drept modele de identificare și de autodeterminare. Albumul oferă o incursiune în principalele creații ale artistelor din țările fostului bloc socialist, prezentând și datele lor biografice.

După cum vedem, mitul Medeei nu încetează să suscite interes. În ultimii circa 30 de ani ai secolului al XX-lea am observat o modă a abordării mitului Medeei în literatură și cercetare. La începutul secolului al XXI-lea acest interes persistă în continuare, descoperind noi valențe ale acestui personaj cu multe fațete, care se pliază ușor pe necesitățile interpretative ale diferitelor perioade. Mitul Medeei vădește coordonate constante, coordonate mai vechi și mai noi, dar nu încetează să ne surprindă prin varietatea abordărilor sale.

### Referințe bibliografice:

1. Grossu-Chiriac, Cristina. *Mitul Medeei în literatura germană contemporană*. Chișinău: Prometeu, 2007. 222 p.
2. Gascard, Johannes R. *Medea-Morphosen. Eine mythopsychohistorische Untersuchung zur Rolle des Mann-Weiblichen im Kulturprozess*. Berlin: Duncker-Humblot, 1993. 393 p.
3. Hochgeschurz, Marianne (Ed.). *Christa Wolfs Medea*. München: dtv, 2000. 202 p.

4. Eichelmann, Sabine. *Der Mythos Medea. Sein Weg durch das kulturelle Gedächtnis zu uns*. Marburg: Tectum Verlag, 2010. 130 p.
5. Ene Onea, Cătălina. *Der Medea-Mythos in der Literatur der Gegenwart*. Berlin: wissenschaftlicher Verlag, 2017. 383 p.
6. Randow, Gero von. *Nur du bist hier fremd mit deinem Hass*. Ein Essay. // *Die Zeit*. 12.10.2018. <https://www.zeit.de/kultur/2018-10/medea-theater-euripides-mutter-kinder-griechische-sage#comments> (accesat pe 15.05.2023)
7. Fischer, Markus. *Der Medea-Mythos in der Literatur der Gegenwart*. // *Allgemeine Deutsche Zeitung*. 27.07.2017. <https://adz.ro/kultur/artikel-kultur/artikel/der-medea-mythos-in-der-literatur-der-gegenwart> (accesat la 15.05.2023)
8. <https://expertizapsihologicajudiciara.ro/complexul-medeea-sau-cum-ajunge-un-parinte-sa-si-inversuneze-copilul-impotriva-celuilalt-parinte-copilul-este-principala-victima/> (accesat la 15.05.2023).
9. Depaulis, Alain. *Le complexe de Medee. Quand une mere prive le pere de ses enfants*. Bruxelles: De Boeck, 2003. 176 p.
10. *Medea muckt auf. Radikale Künstlerinnen hinter dem Eisernen Vorhang / The Medea Insurrection. Radical Women Artists behind the Iron Curtain*. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Verlag der Buchhandlung Walther König. 249 p.

## ТИПОЛОГИЯ АЛЛЮЗИЙ В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА *МАСТЕР и МАРГАРИТА*

*Natalia SPORIȘ*

*conferențiar universitar, doctor în filologie,*

*Universitatea de Stat din Moldova,*

**ORCID:** 0000-0001-7773-7180

Articolul examinează structura aluziilor în romanul lui M.A. Bulgakov *Maestrul și Margareta* și determină caracteristicile lor tipologice care organizează polifonia unică a acestei opere.

Este format dintr-o împletire complexă de aluzii literare, culturale, istorice, stilistice, mitologice, folclorico-mitologice, teatrale și muzicale care construiesc partitura artistică a romanului.

**Cuvinte-cheie:** postmodernism, aluzie, tipologie, structură, intertext, intertextualitate, macrotext.

The article examines the structure of allusions in M.A. Bulgakov's novel "The Master and Margarita" and finds out their typological characteristics that organize the unique polyphony of Bulgakov's novel.

It is formed by a complex interweaving of literary, cultural, historical, stylistic, mythological, folklore-mythological, theatrical and musical allusions that build the artistic score of the novel.

**Keywords:** postmodernism, allusion, allusiveness, typology, structure, intertext, intertextuality, macrotexte.

Аллюзия – один из древнейших, известных еще эпохе Античности, литературных приемов. Она использовалась не только в литературе, но была широко распространена в ораторской и разговорной речи в качестве отсылки к известному высказыванию, факту литературной, исторической, а чаще политической жизни либо к художественному произведению. Ранняя греческая комедия высмеивала реальных людей, окарикатуривая известные публике факты.

Литературная аллюзия – по сути дела – не прямое цитирование, предполагающее отсылку к хорошо известному тексту, обладающему «культурным» авторитетом. Разнообразнейшими аллюзиями (личными, политическими, историческими, культурными) пронизаны уже произведения Возрождения: «Божественная комедия» Данте, романы Рабле и Сервантеса, пародийный эпос Ариосто.

В литературе модернизма аллюзивность стала одним из основных приемов, лежащих в основе композиции и даже идеологии всего текста. Таким образом, аллюзивность необходимо сопрягалась с неомифологизмом, характернейшим свойством модернистского художественного сознания. В.П. Руднев рассматривает эти две характеристики – аллюзивность и неомифологизм как вытекающие друг из друга явления: «Ярчайший образец последовательной аллюзивности в сторону одного текста, воспринимавшегося как универсальный миф о человеке-страннике – роман «Улисс» Дж. Джойса, последовательно воспроизводивший в реалиях XX века гомеровскую «Одиссею» [1, стр.185].

В том же ключе исследователь рассматривает логику аллюзий романа Т. Манна «Доктор Фаустус», восходящую, несмотря на все их разнообразие, к мифу о средневековом чернокнижнике.

В художественной практике постмодернизма аллюзивность стала одним из важнейших приемов и даже методов построения текстуального пространства, одной из распространённых нарративных техник. Аллюзивность может быть более или менее последовательной, быть обращенной к одному или к бесконечному множеству текстов, не только литературных, но и исторических, музыкальных, философских, вызывая в памяти целые культурные, а значит, стилистически узнаваемые пласты, как например, в романах Т. Манна (Средневековье, готика), У. Эко (Средневековье, барокко), Дж. Фаулза (Средневековье, куртуазность, викторианство), П. Зюскинда (Просвещение, романтизм).

Широкая апелляция к аллюзии сама по себе включает цитируемые тексты в новый литературный – интертекстуальный контекст и текст – интертекст. Таким образом, очевиден вывод о том, что интертекстуальность необходимо предполагает аллюзивность.

Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», написанный в сталинской Москве, также как и роман его героя, гениального и безумного Мастера, совершенно уникален и невозможен в контексте современной им литературной эпохи. Это, «неправильное» со всех канонических представлений о классическом романе, произведение было революционно эстетически, опасно идеологически и спорно с точки зрения религиозной догматики, а главное, издевательски кощунственно социально-политически.

Известный культуролог и филолог В.П. Руднев называет его самым удивительным произведением русской литературы XX в. и настаивает на абсолютной принадлежности его поэтики эстетическим принципам еще не существующего в ту пору постмодернизма: «Насыщенный самыми сложными и тонкими интертекстами, реализовавший в своей художественной структуре одну из самых интересных моделей *текста в тексте* и даже обладающий некими элементами *гипертекста* (московские иершалаимские

сцены «наползают» друг на друга; несколько раз повторяется финал; в московском интертекстуальном слое повествования – три временных пласта: «грибоедовская Москва», Москва эпохи «Бесов» Достоевского и Москва 1930-х гг.; сама открытость финала («Скажи, ведь казни не было?»), готовность уничтожить все, что было раньше), «Мастер и Маргарита» осуществляет художественную идеологию семантики возможных миров – этой тяжелой артиллерии постмодернизма. Наконец, «Мастер и Маргарита» – самый стройный и кларичный роман XX в» [1, стр.160].

Сложную художественную структуру романа, как известно, образуют два временных пласта – Древняя Иудея, склонившаяся под властью Рима, и Москва 30-х годов XX века. Однако этим не исчерпывается уникальное многозвучие булгаковского романа. Его образует сложнейшее переплетение литературных, культурных, исторических, стилистических, мифологических, фольклорно-мифологических, театральных и музыкальных аллюзий, выстраивающих художественную партитуру романа.

В многочисленных комментариях к роману Булгакова рассматриваются топографические, географические, исторические реалии обоих временных пластов «Мастера и Маргариты». Для современного читателя, не ориентирующегося в политических и бытийных реалиях 30-х годов, они отдельно поясняются и комментируются [2], [3]. Однако аллюзивный фон романа не получил до сих пор целостного монографического исследования.

Отдельное внимание нужно уделить именно литературным аллюзиям, и прежде всего, аллюзиям из «Фауста» И. В. Гете. Именно гетевская революционная трактовка образа Фауста и его последовательная реабилитация, логичная для эпохи Просвещения и мировоззрения великого немецкого диалектика, является камертоном для всего романа. Мы помним об эпитафии из «Фауста», который является одним из ключей к осмыслению романа [5, стр.5].

Известно, что Булгаков читал оригинал трагедии. В его бумагах слова Мефистофеля, ставшие эпитафией, цитируются по-немецки. Само имя Воланд взято им из «Фауста» – это одно из имен Мефистофеля, однако в русских переводах имя Воланда сохранено только в прозаическом переводе А. Соколовского. У Гете Мефистофель впервые появляется в образе пуделя. Бездомному на Патриарших бросается в глаза эффектная трость иностранца, увенчанная головой пуделя. Ее же мы встречаем в атрибутике Воланда вообще. Перед балом Маргарите надевают на шею медальон с изображением пуделя, пудель вышит на подушке, которую подкладывают ей под ногу. В сцене «Погребок Ауэрбаха» Мефистофель предлагает пирующим студентам излюбленное каждым из них вино. Оно неиссякаемо [4, стр.35]. Булгаковский Воланд искушает москвичей подобным образом: сигареты любимой марки появляющиеся в портсигаре, сказочным изобилием товаров в фан-

томном магазине, дождем из червонцев. Интересно, что на вопрос Берлиоза о национальности Воланд, задумавшись, отвечает: «пожалуй, немец...» [5, стр.19]. Более того, Воланд представляется Бездомному как специалист по черной магии – тем же, наряду с алхимией, занимается и гетевский Фауст.

Пытаясь осмыслить идеологические основания булгаковского романа, его опасную диалектику добра и зла, отчасти унаследованную из гетевского «Фауста», В.П. Руднев приходит к выводу о том, «... что идеология, реализованная в романе, – далеко не канонически христианская. Скорее, это манихейская идеология. Манихейство – религия первых веков н. э., впитавшая в себя христианство, гностицизм и зороастризм, основным догматом которой было учение о принципиальной дуальности, равноправии злого и доброго начал в мире. Добро и зло в манихействе имеют одинаковую силу и привлекательность. Дьявол в манихействе – это бог зла. Поэтому Иисус в «Мастере и Маргарите» показан не «царем иудейским», а бродягой-интеллектуалом, в то время как Воланд выступает в обличье подлинного князя тьмы, имеющего равную силу с Богом и к тому же весьма великодушного и на свой лад справедливого. Связь Мастера с силами «абсолютного зла» объясняется идеей «творчества как Творения»...» [1. стр. 161].

Следует заметить, что во внешности Воланда и его свиты угадывается множество черт, характерных для фольклорно-мифологических и демонологических представлений о духах зла. Воланд хром, у него разные глаза, он появляется из ниоткуда и исчезает в никуда. С этим же связана и вся атрибутика: совы, коты, скарабеи, волшебные мази и кремы.

Средневеково-готический колорит, окрасивший легенду о докторе Фаусте и первую часть гетевского Фауста, облакает сумрачным флером фигуру Воланда. На наш взгляд, здесь уместно говорить о культурно-мифологических и культурно-стилистических аллюзиях к образно-символическому ряду Средневековья вообще. К готическому сумраку были так восприимчивы романтики, в том числе и Э. Т. А. Гофман.

Связь этих двух художественных миров – гофмановского и булгаковского общеизвестна. Интерес к инфернальному, «нехорошая квартира», в которой бесконечно расширено пространство и не существует времени, пристрастие к говорящим котам, очевидно указывают на гофмановские аллюзии в «Мастере и Маргарите».

Однако, образ Воланда у Булгакова питают не только литературные, но и театральные, и – шире, музыкальные аллюзии. Известна музыкальность Булгакова. Он был не просто театральным человеком, он был настоящим меломаном. Музыкальные аллюзии играют огромную, подчас ключевую роль в его произведениях: достаточно вспомнить хирурга-меломана, профессора Преображенского, своего рода альтер-эго автора в повести «Собачье сердце», безумно влюбленного в «Аиду» Дж. Верди.



Булгаков очень любил и знал почти наизусть оперу Ш. Гуно «Фауст», которую он неоднократно цитировал в своих произведениях. В облике Воланда есть черты оперной версии Мефистофеля: у него хрипловатый бас, в прихожей «нехорошей квартиры» брошен на стул плащ с огненной подкладкой – это напоминает сценический костюм Ф. Шаляпина в роли Мефистофеля. На балу у Воланда играет обезьяний джаз – обезьяны связаны с нечистой силой и в средневековых легендах и в «Фаусте» Гете.

Музыка в романе – важная составляющая мира, в котором существуют герои. Даже голоса героев, как правило, характеризуются через соотнесение с оперными амплуа: у Коровьева – высокий «дребезжащий» тенор, у Воланда – хрипловатый бас (и далее: у писательницы Непременовой – контральто, у Семплеярова – «приятный, звучный и очень настойчивый баритон» и т. д.). Многие сцены в звуковом отношении развернуты как оперные партитуры: во сне Никанора Ивановича молодой человек говорит со сцены «мягким баритоном», из зала ему отвечают «тенора и басы», а в финале сцены «нервный тенор» поет фразу из арии Германа («Пиковая дама» П. Чайковского) «Там груды золота лежат...». В филиале акустической комиссии хор состоит из сопрано рыдающей барышни, баритона курьера, «довольно приятного высокого тенора» подхалима Косарчука и безвестного баса-октавы, а дирижирует ими регент Коровьев.

Музыкальные звуки в романе, как правило, лишены гармоничности; часто они лишь часть звукового – шумового – фона, агрессивного и оглушающего. Звук трубы – один из лейтмотивов романа. В ершалаимских главах звук трубы сопровождает появление римского войска или напоминает о его присутствии в городе – это звук тревожный и резкий. Иуда, проходя мимо Антониевой башни, места размещения римских войск, «не обратил внимания на трубный рев в крепости» – в этом эпизоде «трубный рев» приобретает символическое значение; в разговоре с Пилатом Афраний скажет, что Иуда воскреснет тогда, когда «труба Мессии, которого здесь ожидают, прозвучит над ним». В предпоследней главе, «как трубный голос», звучит над Москвой «страшный голос» Воланда. Люди с золотыми трубами во сне Никанора Ивановича препровождают его в своего рода «вавилонское пленение».

Музыка и миф – онтологически связанные явления. Эту проблематику философия осваивает со времен Древней Греции. Огромное внимание ей уделяла философия Романтизма, вплоть до Рихарда Вагнера, модернизма и, наконец, постмодернизма.

В.П. Руднев подчеркивает глобальное значение музыкальных аллюзий, определяющих идеологию романа, его философию и художественную структуру: «В романе присутствуют два евангелиста, Левий Матвей и Иван Бездомный, что позволяет говорить о центральной роли двух пассионов И.

С. Баха («Страсти по Матфею» и «Страсти по Иоанну»). Действительно, главы об Иешуа в точности соответствуют каноническому сюжету пассиона (от лат. Passio «страдание»), которое начинается пленением Иисуса и заканчивается его погребением. При этом «музыкальное оформление» вообще играет огромную роль в «Мастере и Маргарите» – «композиторские фамилии» Стравинский, Берлиоз, Римский; опера «Евгений Онегин», сопровождающая весь путь Ивана от Патриарших к «Грибоедову»; голос певший по телефону из квартиры № 50 «Скалы, мой приют...»; пение «заколдованными» регентом – Коровьевым служащими песни «Славное море - священный Байкал» и многое другое» [1, стр.161].

Настоящая музыка, высокое искусство (для Булгакова это прежде всего классическая опера) исковеркана, пропущена через механические устройства: радио (погоню Иванушки за Воландом сопровождает «хриплый рев полонеза» и «тяжелый бас» арии Гремина из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин», полет Маргариты сопровождает безымянный, «совершенно обезумевший», «громовой» вальс; из окон дома Драмлита раздается «радиомызыка»); телефон (Варенуха слышит в трубке сквозь хрипы и гудки «тяжкий, мрачный голос, пропевший: „...скалы, мой приют..” – романс Ф. Шуберта на слова Г.-Ф.-Л. Рельштаба, в свою очередь напоминающий о начале оперы А. Рубинштейна «Демон» – Демона на скале). Степа Лиходеев вспоминает, как во время ночного кутежа «выли собаки» «от патефона»; патефон играет в бывшей квартире Мастера, захваченной Могарычем, и т. п. В таком виде музыка воспринимается в одном ряду с визгом трамвая, звонком разбитого стекла, женскими криками, колоколами пожарных машин, свистками милиционеров и швейцаров и хоровым пением «экскурсантов», едущих в сумасшедший дом, – именно так звучит Москва у Булгакова.

В этой Москве громкие «композиторские» фамилии (Берлиоз, Стравинский, Римский) носят чиновник-литератор, психиатр и финдиректор, а вопрос: «Вы ведь даже оперы „Фауст” не слышали?», заданный Мастером, смутит не только Иванушку. «Живая» музыка в романе – это фокстрот «Аллилуйя» американского композитора В. Юманса (русский текст П. Германа, издан в СССР в 1928 году). Первый раз он звучит в «Грибоедове», сопровождаемый хриплыми криками официантов, ненавидящих все и всех, грохотом посуды. «Словом, ад», – комментирует автор. Этот же фокстрот звучит в Варьете перед выступлением Воланда, под него пляшет странный воробушек на столе профессора Кузьмина, его играет джаз-банд на великом балу.

Вальсы, исполняемые на балу у Воланда (первая скрипка – скрипач-виртуоз и композитор А. Вьетан, 1820-1881, дирижер – композитор Йоганн Штраус, 1825-1881), напоминают «сумасшедший» вальс, под который Маргарита улетает из своего особняка, и довольно быстро сменяются обезьяньим джазом.

На похоронах Берлиоза фальшивят трубы и уныло гремит турецкий барабан. Среди этого грохота и скрежещущих звуков по-особому звучат паузы: над головой Воланда в сцене у Патриарших «бесшумно чертили черные птицы», и так же бесшумно они будут кружить в сцене казни; «беззвучны» коридоры в доме скорби, беззвучие и тишина царят в последнем приюте Мастера. Можно предположить, что сквозной лейтмотив «О боги, боги», пронизывающий роман и звучащий в последнем авторском монологе («Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля!..»), для Булгакова озвучен музыкой из самой любимой его оперы – «Аиды» Дж. Верди, в которой эта строка появляется в ариях разных героев в минуту смятения и страдания. Но слышит эту музыку только автор.

Разнообразнейшие музыкальные аллюзии, наряду с другими, выстраивают идеологическую, смысловую и ритмическую архитектуру «Мастера и Маргариты».

Для характеристики сложной организации произведений Ф. М. Достоевского М. Бахтин вводит в литературоведение специальный термин «полифонический» роман. Этот термин великолепно определяет структуру романа булгаковского. Сложная ткань *исторических, мифологических, культурных, музыкальных, литературных аллюзий* вплетается в удивительную многозвучность этого загадочного романа.

### **Библиография:**

1. Руднев, В.П., *Словарь культуры XX века*. Москва, 1998.
2. Чудакова, М., *Реалии 1930-х в «Мастере и Маргарите» // курс лекций «Мир Булгакова». Лекция 4-я*. <https://arzas.academy/materials/1183> (accessat: 11.06.2023)
3. Гаспаров, Б.И., *Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова “Мастер и Маргарита”* // Гаспаров Б. М., *Литературные лейтмотивы*. Москва: Наука, 1995, 304 с.
4. Гёте, И., *Фауст*. Москва: АСТ, 2008, 464 с.
5. Булгаков, М. А., *Мастер и Маргарита*. Москва: Амфора, 2010, 415 с.
6. Чудакова, М., *Жизнеописание Михаила Булгакова*. Москва: Книга, 1988, 672 с.
7. Чудакова, М., *О «закатном» романе Михаила Булгакова. История создания и первой публикации романа*. Москва: Эксмо, 2019, 676 с.
8. Комисаренко, А., *Музыка и ее значение в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*. <https://trenos.livejournal.com/198004.html> (accessat: 11.06.2023)

## DIMENSIUNEA PRAGMATICĂ A TERMINOLOGIEI DIN DOMENIUL ARHITECTURII ÎN BAZA ROMANULUI *ÎNGERI ȘI DEMONI* DE DAN BROWN

**Angela GRĂDINARU**

*conferențiar universitar, doctor în filologie,*

*Universitatea de Stat din Moldova,*

**ORCID:** 0000-0001-5225-6583

Acest articol reprezintă un studiu al aspectelor semantico-pragmatice a terminologiei din domeniul arhitecturii în baza romanului *Îngeri și demoni* de Dan Brown. Terminologia din domeniul arhitecturii care predomină în lexicul romanului, reprezintă o dificultate în procesul de comprehensiune, de receptare a mesajului și de traducere. Prin urmare, atât cititorul, cât și traducătorul se confruntă cu un număr mare de termeni specializați pe care, în anumite situații, nu îi pot decoda și traduce corect. Unii termeni din domeniul arhitecturii sunt utilizați de către autor în scopuri stilistice pentru a crea o imagine artistică deosebită. Menționăm, astfel, rolul contextului care poate dezambigua mesajul dar și competențele lingvistice, disciplinare ale cititorului, traducătorului în receptarea și comprehensiunea mesajului. Decodarea termenilor constituie o necesitate a comunicării atât la nivel intralingual cât și interlingual.

**Cuvinte-cheie:** arhitectură, colocație, gen epic, pragmatica, roman, sens, stilistica, termen, text literar.

This article studies the semantic-pragmatic aspects of architectural terminology based on the novel "*Angels and Demons*" by Dan Brown. The terminology in the field of architecture is predominant in the lexicon of the novel and represents a difficulty in the process of comprehension, message reception and translation. Therefore, both the reader and the translator encounter a large number of specialised terms that, in some situations, cannot be decoded and translated correctly. Some architectural terms are used by the author for stylistic purposes to create a particular artistic image. It is worth mentioning the role of the context which can disambiguate the message but also the linguistic, disciplinary skills of the reader and the translator in receiving and understanding the message. Decoding terms is a necessity for communication at both intralinguistic and interlingual levels.

**Key words:** architecture, collocation, epic genre, pragmatics, novel, meaning, stylistics, term, literary text.

## Introducere

Este cunoscut faptul că traducerea reprezintă un mijloc important de comunicare interculturală care prin esența sa ar trebui să rezolve decalajul între culturile (textele, discursurile, etc.) ce interacționează între ele. Traducerea literară a căpătat o amploare tot mai mare în epoca contemporană în contextul dezvoltării tehnologiilor, ideologiilor și viziunilor societății care evoluează odată cu schimbările acestora.

Romanele, care reprezintă o operă literară, în proză, cu o acțiune complexă și intrigantă, sunt o sursă de îmbogățire, atunci când un specialist decide să le traducă, astfel aducând o inovație în universul cititorului. Pe parcursul secolului al XX-lea a fost tradus un număr mare de romane de toate tipurile, astfel realizându-se scopul principal al literaturilor străine, cel al schimbului de experiențe și de culturi.

Așadar, textul literar reprezintă un interes major pentru traducătorii contemporani care tind să realizeze o traducere cât mai fidelă a originalului și să trezească emoții și trăiri cititorului textului țintă, asemănătoare celor pe care le trezesc cititorului textului sursă. Comprehensiunea textului literar se produce doar în contextul cultural și social. Pentru toți traducătorii din toate timpurile a fost important să posede competențe atât lingvistice, cât și socio-culturale pentru a putea transmite cât mai eficient caracteristicile epocii din care face parte textul literar, dar și diferențele pe care le prezintă acestea față de alte culturi.

În istoria omenirii, limbajul a fost unul dintre instrumentele majore de comunicare între oameni în ceea ce privește exprimarea sentimentelor, gândurilor, emoțiilor, cererilor, etc. Scopul cercetării noastre rezidă în analiza particularităților semantico-pragmatice ale terminologiei din domeniul arhitecturii în baza romanului *Îngeri și demoni* de Dan Brown care au generat dificultăți de traducere.

### **Cadrul enunțiativ al romanului *Îngeri și demoni* de Dan Brown**

Romanul *Îngeri și demoni* este o operă publicată în anul 2000 de două edituri, prima fiind Pocket Books și a doua Corgi Books. Romanul dat face parte din seria de romane *Codul lui Da Vinci*, *Simbolul pierdut*, *Inferno*, *Conspirația* ale lui Daniel Gerhard Brown, autor al thriller-ficțiunii cu elemente ale romanului tradițional și realist. După mai mulți ani de activitate în funcție de profesor de simbolistică, Dan Brown renunță la aceasta și începe a scrie romane de ficțiune, care înglobează toate cunoștințele în domeniul criptologiei, cheilor și codurilor, romanele sale fiind bogate în intrigi, taine și deznodământe neașteptate. Controversatele sale romane au trezit foarte multe reacții atât pozitive, cât și negative, prin temele acestora punându-se la îndoială integritatea morală a societății contemporane.

Pe lângă Sidney Sheldon, scriitor și regizor american, Dan Brown a fost influențat de alți numeroși scriitori și oameni de știință, care au jucat un rol im-

portant în stabilirea surselor de inspirație și acumularea informației pentru romanele sale ficționale. În unul din interviurile sale, Dan Brown a enumerat 6 lucrări literare preferate, care i-au servit drept bază pentru operele sale. Acestea sunt: *Gödel, Escher, Bach* de Douglas Hofstadter, *Coduri cifrate și alt tip de comunicări criptice și cifrate* de Fred Wrixon, *Șoareci și oameni* de John Steinbeck, *Joc de cuvinte: Ambigrame și reflecții asupra artei ambigramelor* de John Langdon, *Zgomotul lui Shakespeare despre nimic* și *Palatul din puzzle* de James Bamford. Pasiunea lui Dan Brown pentru specia de thriller s-a născut după lecturarea operei *Trilogia Bourne* de Robert Ludlum, care i-au influențat conceptele despre ficțiune și pe care le-a aplicat în operele sale.

Dan Brown s-a asigurat ca titlul operei să înglobeze în totalitate ideea principală a operei sale, care îl va entuziasma pe cititor din primele rânduri lecturate. Tema istorică de bază a romanului *Îngeri și demoni* este catolicismul. Prin abordarea sa controversată, această temă a trezit multe nemulțumiri prin cercurile din lumea atât religioasă, cât și a celei științifice. Pe pagina sa electronică Dan Brown afirmă că această povestire nu este una anti-religioasă, ci doar o expunere care are menirea să trezească discuții și dezbateri spirituale.

Întreaga acțiune a romanului se petrece în jurul celor două personaje principale, Robert Langdon și Vittoria Vetra. Într-o dimineață, profesorul de simbolistică, este chemat în Elveția pentru a examina cadavrul lui Leonardo Vetra, care avea înfierată o ambigramă pe pieptul său. Langdon va descoperi că, după patru secole de tăcere, străvechea confrerie *Illuminati*, are de gând să declanșeze o diabolică răzbunare împotriva Bisericii Catolice.

Pornit într-o aventură contra timpului pentru a localiza și a dezamorsa o bombă ce amenință Vaticanul, Langdon își va da seama, că nu are decât doi aliați: excepționalele sale cunoștințe în domeniul simbolisticii și criptologiei și cercetatoarea tânără și misterioasă, Vittoria Vetra. Căutările îi vor aduce pe cei doi în cursa prin cripte pecetluite de secole, peșteri pline de primejdii și catedrale părăsite, până la taina de mult uitată a ordinului *Illuminati*.

Intenția lui Dan Brown și a romanului său cu tematica religioasă a fost să unească două capete cu totul diferite ale dogmelor societății contemporane și anume religia și știința. Pe parcursul secolelor, aceste două domenii nu s-au apropiat deloc, cu toate că au fost o mulțime de încercări de a demonstra tangența acestora prin diferite experimente științifice și chiar religioase. Majoritatea cercetătorilor au eșuat, din păcate, să demonstreze că știința nu înseamnă ceva „anti-creștin”, ci, mai degrabă, servește ca un ajutor pentru a demonstra că totuși undeva în univers există o forță creatoare.

După ce s-a hotărât ecranizarea romanului *Îngeri și demoni*, Vaticanul a cerut boicotarea acestuia. Însă arhiepiscopul Velasio De Paolis a afirmat că acest fapt i-ar aduce și mai multă faimă. Totuși ecranizarea a avut loc, însă unele scene au fost filmate nu în locațiile reale, ci în studiouri special amenajate.



Acțiunea romanului se petrece în două locații principale și anume Vaticanul și OECN (Organizația Europeană pentru Cercetare Nucleară). Vaticanul, care este situat în inima orașului italian Roma, reprezintă catolicismul, puterea religioasă, iar OECN un contrapunct al acestuia și un simbol al gândirii raționale. Fiind situată la Geneva, în Elveția, are un sediu ultramodern, în care își desfășoară activitatea peste o mie de minți luminate din domeniul fizicii nucleare și biologiei. Prin aceste două simboluri, Vatican și OECN, Dan Brown ne prezintă o antiteză între două dogme ale contemporaneității: religia și știința. Aceste două domenii se află în concurență de secole, fiind influențate atât de evoluția tehnologiilor, cât și de cea a dogmelor și ideologiilor epocilor respective. Prin prisma romanului său, Dan Brown dorește să transmită un mesaj care n-ar trebui să trezească dușmănia între religie și știință, ci dimpotrivă să dea de înțeles lumii, că aceste două domenii au mult mai multe puncte de tangență, în special în lumea contemporană, unde știința își câștigă teritoriul bine meritat mai rapid decât alte domenii ale societății noastre.

### **Caracteristicile genului epic în romanul *Îngeri și demoni* de Dan Brown**

Prima particularitate a genului epic este prezența celor 3 elemente definitorii: narator, acțiune, personaje. Autorul romanului „*Îngeri și demoni*” se află în pielea naratorului, însă este distanțat de ceea ce se întâmplă cu personajele. Are rolul doar al unui povestitor care nu se implică direct în acțiunea romanului. La rândul său, acțiunea, în care sunt implicate un număr nu atât de mare de personaje, dar care este destul de suficient pentru a construi o intrigă complexă pe tot parcursul acțiunii romanului, se desfășoară destul de dinamic.

A doua particularitate a genului epic este modul de expunere care este predominant într-o astfel de operă. În romanul *Îngeri și demoni* de Dan Brown predomină un mod de expunere în care autorul prezintă succint acțiunile în care participă personajele, atât principale cât și cele secundare. Aceasta are loc nu doar prin narațiune, ci și prin descrierile ample ale locațiilor, personajelor, sentimentelor acestora și evenimentelor ce au avut loc anterior în acțiunea romanului.

În opera epică naratorul este cel care relatează întâmplările. Acest fapt poate avea loc atunci când autorul se află în pielea naratorului sau a unui personaj principal al operei epice. Relatarea în romanul *Îngeri și demoni* se realizează la persoana a III-a. Autorul prezintă toată acțiunea din perspectiva unui observator care este foarte obiectiv din punctul de vedere al expunerii acțiunii romanului.

Într-o operă epică personajele sunt agenți ai acțiunii, fiind purtători ai mesajului autorului. Dan Brown construiește o ierarhie de personaje pe care le încadrează într-o intrigă destul de complexă pentru operă. Autorul dirijează după propriul plac cu personajele și sentimentele acestora pentru a transmite coerent mesajul și intenția sa de scriitor prin acest roman. Robert Langdon și Vittoria-



Vetra, personajele principale ale romanului, sunt marionetele lui Dan Brown în goana după un deznodământ cât mai neașteptat al acțiunii romanului.

Dialogul este elementul principal care formează structura romanului, unde personajele comunică între ele și în așa fel comunicarea are loc în forma unui labirint, care va duce la un deznodământ întreaga acțiune a operei epice.

Prin urmare, romanul *Îngeri și demoni* se caracterizează prin următoarele particularități ce țin de genul epic :

- **Desfășurarea subiectului pe mai multe planuri.** În romanul *Îngeri și demoni* subiectul se desfășoară pe câteva planuri care apar și dispar unul după celălalt. Primul plan, prologul, care prezintă tema și motivul principal al romanului este asasinarea lui Leonardo Vetra: „*Fizicianului Leonardo Vetra îi mirosea a carne arsă și știa că este vorba de propria carne*” [1, p. 13]. Dan Brown începe romanul cu circumstanțe destul de intrigante care îl fac pe cititor să intre într-o atmosferă mistică și surprinzătoare în același timp. Al doilea plan este visul personajului principal care încet se coboară în realitatea romanului: „*Robert Langdon se trezi brusc din coșmarul său. Telefonul de lângă pat suna*” [1, p. 15]. Al treilea plan și ultimul, care se va uni cu firul principal la sfârșitul romanului, este introducerea subtilă a confreriei medievale prin dialogul a două personaje necunoscute: „*La mii de kilometri depărtare, doi oameni se întâlniseră. Încăperea era întunecată. Medievală. Din piatră. – Benvenuto, spuse unul din ei, cel care stătea așezat în umbră, ferit de privirile celuilalt. Ai reușit? – Si, răspunse silueta întunecată. Perfettamente.*” [1, p. 21]. La sfârșitul romanului toate subiectele se unesc și formează un singur fir narativ care se termină cu un epilog și mai intrigant.

- **Combinarea unor nuclee narrative distincte.** Nucleul narativ al romanului *Îngeri și demoni* este unul foarte controversat, deoarece abordează o temă religioasă și anume lupta dintre știință și religie. În jurul acestui nucleu se desfășoară toată acțiunea romanului și toate personajele sunt implicate în găsirea unui deznodământ cât mai repede posibil.

- **Un număr de personaje deosebite, importante pentru opera epică.** În romanul analizat, toate personajele joacă un rol important chiar dacă reprezintă personaje secundare. În roman, jurnalista Chinita Macri și cameramanul Gunther Glick sunt cei care vor transmite lumii ceea ce se întâmplă în Capela Sixtină în timpul celui mai important eveniment în lumea catolică, la Vatican, alegerea Papei. Important este și asasinul care l-a ucis pe Leonardo Vetra, savantul și preotul, tatăl Victoriei Vetra. De asemenea, directorul OECN, Maximilian Kohler, care reprezintă lumea științei. Comandantul Olivetii, responsabil de securitatea Vaticanului, are un rol crucial în găsirea antimateriei ascunsă în una din încăperile zidului. Carlo Ventresca este înlocuitorul Papei, până acesta nu va fi ales. Pe umerii acestuia stă o responsabilitate destul de mare, care îl va duce la un sfârșit tragic. După cum s-a menționat mai sus, fiziciană Victoria Vetra, fiica lui Leonar-

do Vetra, se avântă într-o călătorie periculoasă pentru a-l găsi pe asasinul tatălui său, însă pe parcursul romanului, cititorul află că aceasta a fost înfiată de Vetra. Cu toate acestea, dragostea dintre fiică și tată este una mare pe lângă toate cele întâmplate în roman.

- **Prezentarea destinului unor personaje bine individualizate.** Destinul tuturor personajelor este foarte complicat, însă cel mai deosebit este cel al lui Camerlengo, Carlo Ventresca, care a fost înfiat de Papa de la Roma pe care îl face mâna sa dreapta. La sfârșitul romanului însă, află că este chiar fiul Papei, fiu care s-a născut din păcatul a două suflete care se iubeau la infinit. Acest păcat al părinților săi îl determină să se sinucidă în fața oamenilor din Piața Sfântul Petru din Vatican.

- **Conflicte puternice, complexe de natură interioară sau exterioară.** Romanul *Îngeri și demoni* de Dan Brown este un conglomerat de conflicte complexe și puternice, atât interioare, cât și exterioare, ce au loc în și între personaje. Robert Langdon, fiind o fire destul de rațională, încă din copilărie, ajunge într-un moment când este determinat să se implice în cea mai periculoasă aventură întâlnită vreodată. Astfel, la sfârșitul romanului, acesta a evoluat destul de repede, prin prisma experiențelor și personajelor întâlnite.

Controversatul roman *Îngeri și demoni* de Dan Brown are o construcție narativă în forma de proză de cea mai mare întindere care leagă și dezvoltă numeroase episoade și intrigi paralele între personaje, numărul cărora este foarte mare, acestea participând într-o acțiune epică dezvoltată pe mai multe planuri. Prin urmare, acest roman se caracterizează prin următoarele trăsături:

- **Promovarea originalității sufletului național prin atracția pentru social istoric și spațiul geografic, preocuparea pentru popor și obiceiuri.** Naratorul promovează originalitatea sufletului național prin prisma personajului principal Robert Langton. Fiind simbolist, acesta este preocupat de studierea și descifrarea celor mai controversate ghicitori istorice ale secolului XVIII-lea, locul acestora fiind stabilit pe teritoriul Italiei. Personajul se dedică în totalitate găsirii unei ieșiri din labirintul periculos format de decenii prin preocuparea sa pentru istoricul arhitectural și sculptural italian: „*Văzută din avion, Roma e un labirint – un labirint indescifrabil de drumuri vechi, șerpuiind printre clădiri, fântini și ruine.*” [1, p. 130], „*Până acum nu mai văzuse bazilica din avion. Fațada de marmură strălucea intens în soarele după-amiezii. Decorat cu 140 de statui reprezentând sfinți, martiri și îngeri, uriașul edificiu era larg cât două terenuri de fotbal puse cap la cap și lung cât șase.*” [1, p. 131].

- **Respectarea tiparului expunerii accesibile și narațiunii omnisciente.** În opera sa, Dan Brown și-a plasat personajele, firesc omnisciente, în circumstanțe și medii caracteristice pentru firea umană, care sunt capabili să simtă toată gama de sentimente firești pentru oameni, care trăiesc, greșesc și își acceptă firea limitată de univers. Prin Robert Langton, Dan Brown își reflectă viziunile sale

asupra firii omenești, plasându-l într-o situație crucială în care va fi determinat să ia decizii nu din cele mai simple: „*Cuprins de o bizară combinație de spaimă și entuziasm, Langdon, știu că nu are de ales. – Ați câștigat, rosti el. Spuneți-mi unde aterizează avionul.*” [1, p. 21].

- **Abordarea problematicii sociale și psihologice de ilustrare a complexității societății și individului.** Problematicile sociale și psihologice ale operei sunt expuse de narator succint prin prisma descrierii intrigilor la care este supus să le rezolve nu numai personajul principal, ci deja împreună cu cele secundare (Maximilian Kohler, Vittoria Vetra, Carlo Ventresca), fiecare având problemele și luptele sale interioare, pe care naratorul le va descrie în mod obligatoriu, fără să realizeze un abuz de detalii: „*Lumea Victoriei părea să se piardă undeva în neguri. „Papa!” Minte îi zbură la el; pentru o clipă în oaza liniștită a amintirilor, Vittoria era din nou împreună cu tatăl ei.*” [1, p. 141].

- **Prezența tipologiei de personaje caracteristice pentru epoca și categoriile sociale pe care le reprezintă, având un caracter neschimbător și o evoluție previzibilă.** Dan Brown prezintă o gamă variată de personaje, dar care, în același timp se poziționează în tipicul care s-a format secole în șir de către curente și genuri literare. Tipologia de bază este reprezentată de antiteza dintre personajele negative și cele pozitive. Personajele pozitive ale lui Dan Brown, Robert și Vittoria, încearcă să ghicească cea mai controversată intrigă a secolului al XVIII-lea, care a dat buzna în timpul prezent al operei. Acestea se confruntă cu alte personaje, aparent negative (Maximilian Kohler, Hassassin, Commander Olivetti, etc.), dar care îi vor duce spre deznodământul mult așteptat al acțiunii.

- **Structura textului narativ caracterizată prin naratorul omniscient, timpul concret, obiectiv și cronologic.** Structura romanului *Îngeri și demoni* de Dan Brown reprezintă o totalitate de personaje tipic umane care acționează într-un timp concret (începutul secolului XXI), descrise obiectiv de către narator prin prisma propriilor sale experiențe din viața cotidiană. Robert Langdon este, într-un mod anume, o proiectare clară al lui Dan Brown, care reprezintă naratorul omniscient din acest roman. Firul de bază al narațiunii se desfășoară cronologic, însă naratorul a introdus și câteva capitole care îl vor ajuta pe cititor să perceapă mai bine motivul anumitor acțiuni ale personajelor care fac parte din confreria medievală consolidată în mijlocul secolului XIV. În timp ce Robert Langdon încearcă să descifreze mesajul lăsat de confreria Illuminati, naratorul prezintă simultan cititorului acțiunile anterioare întreprinse de Hassassin, mâna dreaptă și ucigașul angajat al Confreriei medievale.

- **Obiectivitatea narațiunii, care leagă povestirea și dialogul ca moduri de expunere dominante.** Dan Brown a folosit expunerea obiectivă a narațiunii și dialogul ca fundament pentru scrierea romanului său. În așa fel, descrierile și acțiunile personajelor se împletesc într-un mod foarte coerent cu comunicarea acestora. Dialogul este mijlocul principal de a-l face pe cititor să intre în atmo-

sfera misterioasă a evenimentelor ce au loc în interiorul celei mai importante instituții de cercetare științifică din lume – CERN sau OECN (Organizația Europeană pentru Cercetare Nucleară): „*Când ieșiră din clădirea principală a CERN în lumina aspră a soarelui elvețian, Langdon se simți ca întors brusc acasă. [...] Langdon era copleșit. – Și cum comunică între ei ? – În engleză, firește. Limba universală a științei.*” [1, p. 36].

- **Prezența conflictelor esențiale exterioare de natură economică sau socială.** Naratorul introduce conflictele astfel încât să se nască intrigă în firul narativ, dar și interpretări contradictorii în imaginația cititorilor. Văzând faxul primit cu victima ucisă crud în cabinetul acesteia de la CERN, lui Langdon nu-i vine a crede ochilor ce vede și este pus într-o situație intrigantă și groaznică în același timp, dându-și seama în ce se va implica: „*Faxul primit aștepta în tăvița lui. Oftând, ridică hârtia și o privi. Instantaneu, îl izbi un val de greață. Imaginea de pe pagină era aceea a unui cadavru uman. [...] Pe pieptul victimei se zărea o arsură teribilă. Omul fusese însemnat... înfierat cu un singur cuvânt. Un cuvânt pe care Langdon îl cunoștea bine. Foarte bine.*” [1, p. 18].

În același timp, romanul *Îngeri și demoni* de Dan Brown este un roman de tip realist a căror trăsături generale se aseamănă cu cele ale realismului și anume prin obiectivitate, tipicitate, veridicitate și caracterul critic, iar personajul realist provine din toate mediile sociale și este unul tipic care evoluează în împrejurări tipice, după cum s-a menționat anterior, însă uneori ajunge în fața unor circumstanțe, care îl fac să acționeze prudent, deosebindu-se relativ de celelalte personaje, care sunt prezentate în roman ca personaje secundare [2].

Personajul principal din romanul lui Dan Brown, Robert Langdon, reprezintă tipologia unui simplu profesor de simbolistică la Universitatea Harvard din Statele Unite. Acesta este pus de narator în situații deosebite, în care niciodată nu a fost implicat. Fiind profesionist în domeniul său, acesta este chemat de către directorul unei instituții de cercetare științifică pentru a descifra cea mai controversată ghicitoare a evenimentelor de curând produse pe parcursul firului narativ, păstrându-se o intrigă incitantă.

Instanțele narrative sunt elemente ale romanului realist pe care E.M. Forster le-a descris în lucrarea sa „*Aspects of the Novel*”. Datorită acestor elemente, romanul capătă o structură complexă, organizată cu o acțiune, care va culmina cu un deznodământ [3, p. 78]. După E. M. Forster aceste elemente sunt:

- **Autorul**, cel care își propune să reflecte realitatea în toată splendoarea și complexitatea ei, creând în același timp iluzia unei lumi asemănătoare, a unei vieți obiective care este mai reală decât realitatea însăși și aspiră spre totalitate în ceea ce privește conținutul și forma. Astfel, Dan Brown realizează o narațiune, în care încadrează o realitate fictivă, creându-se astfel o atmosferă mistică pe tot parcursul lecturării operei. Autorul, de fapt, are rolul de Dumnezeu pentru opera sa. Acesta crează situații, circumstanțe, lumi pentru personajele sale, jucându-se,

în același timp, cu imaginația acestora prin prisma talentului său de a expune evenimentele inspirate din realitate.

- **Naratorul** omniscient este cel care are viziuni obiective, realizează o relatare foarte neutră și impersonală a evenimentelor la care participă personajul și nu intervine prin comentarii sau explicații, lăsând personajele să interacționeze și să-și formeze singure propriul caracter. Naratorul este pielea în care intră autorul, pentru a dovedi omnisciența și umanitatea în timp ce descrie personajele și circumstanțele în care aceștia sunt plasați. Dan Brown însăși este naratorul romanului. Expunerea subiectului și descrierea circumstanțelor are loc coerent la persoana a III-a: „*Își îndreptă ochii spre Vittoria. Ea privea drept înaintea, iar mâna ei îl ținea strâns, cu forța tipică unei femei independente și hotărâte.*” [1, p. 252].

- **Cititorul** este cel ce intră într-un univers, care pe parcursul operei îi devine familiar și despre care va fi informat și documentat. Pentru cititorul romanului realist, detaliul este foarte important pentru că îi oferă iluzia unei realități deja existente sau care a existat cândva. Cititorul, fiind și el ființă umană, în mod firesc se identifică cu personajul principal al operei realiste date, pentru că, acesta la rândul său a fost creat de un narator omniscient. La sfârșitul operei, cititorul devine un critic amator a tot ce a lecturat și realizează că a evoluat împreună cu personajele operei. Dan Brown nu a utilizat nici o adresare către cititor, însă se simte interacțiunea invizibilă dintre narator și cititor. Cel din urmă simte grija și dăruirea scriitorului/naratorului prin tot ce este expus și descris în roman.

- **Personajul**, elementul fundamental într-un discurs narativ, are rolul de mediator în relația dintre autor, narator și cititor. Personajul prezintă un exemplu al unei categorii sociale prin felul în care își trăiește drama. Acesta reprezintă o tipologie anume, fiind un personaj tipic care evoluează în împrejurări tipice, iar evoluția sa este realizată prin opoziții și interacțiuni cu alte personaje, care pot de asemenea fi de aceeași tipologie. Astfel, Dan Brown își crează niște tipologii de personaje care interacționează între ele formând relații, au slujbe stabile având funcții concrete: Robert Langdon – profesor, Vittoria Vetra – savant în biologie și fizică, Maximilian Kohler – director al centrului de cercetare științifică.

Romanul realist respectă prin structura sa principiul cauzalității și al coerenței acțiunilor, având o cronologie logică și o perspectivă narativă auctorială. Materialul epic conține în sine analiza psihologică care e realizată însă din perspectiva naratorului omniscient, conflictul se naște de obicei din dorința personajului de a se dezvolta, de a ieși din cadrul vieții sale cotidiene sau să-și câștige o poziție socială mai bună. Pe parcursul firului narativ devine evident că Robert Langdon, personajul lui Dan Brown, își asumă toate riscurile, când decide să se implice în găsirea tainei pe care o ascunde ghicitoarea, ce ține de confreria consolidată încă prin timpurile medievale. Pericolul la care este supusă viața sa, îi crează un

imbold pentru a continua căutările ucigaşului lui Leonardo Vetra, geniu în ştiinţă şi în acelaşi timp preot.

- **Descrierea** care este realizată de narator, are rolul de a prezenta desfăşurarea acţiunii, de a crea atmosfera, de a include elemente cu valoare simbolică sau de anticipare a unui eveniment crucial a operei narative, de a crea impresia de verosimilitate a lumii ficţionale, însă descrierile arhitecturale sunt cele care joacă un rol crucial în roman. Dan Brown descrie diferite împrejurări şi monumente arhitecturale prin prisma cunoştinţelor sale în acest domeniu: „*Când ajunse în colţ şi privi peretele, abia îi veni să-şi creadă ochilor. Acolo, unul din blocurile de granit ale pardoselii nu era pătrat, la fel ca toate celelalte. Se afla, probabil, în faţa unui nou indiciu. Blocul avea forma unui pentagon perfect, cu vârful orientat exact spre colţ. Ingenios ascunsă în îmbinarea pereţilor, o despiciătură îngustă în zid servea drept ieşire. Langdon păşi înăuntru. Era un culoar. Puţin mai în faţă se vedeau resturile unei bariere de lemn care blocase odată tunelul.*” [1, p. 440]. Din punctul de vedere al arhitecturii, Dan Brown a adus până la ideal descrierile monumentelor, zidurilor şi încăperilor în care are loc acţiunea romanului.

- **Coerenţa** se realizează prin succesiunea descrierilor a scenelor şi episoadelor într-o ordine care cere să fie prezentă şi o antiteză, gradaţie sau paralelism. Aceste trei elemente formează structura sintactică şi semantică a operei. Antiteza dintre religie şi ştiinţă se formează în jurul nucleului operei. În aşa fel acţiunea romanului *Îngeri şi demoni* de Dan Brown fierbe în paralelismul semantic al intrigilor şi deznodământului. Cu toate că de la început sunt prezentate paralel trei fire narative, acestea se unesc la mijlocul romanului, ajungând la un consens cu cele întâmplare anterior. Cu siguranţă, coerenţa aranjează problemele, intrigile, trăirile şi nuanţele într-un şir concret de evenimente ce trezesc interes pentru imaginaţia cititorului.

- **Construcţia subiectului** pune în evidenţă succesiunea naratorială cronologică. Cronologia joacă un rol foarte important pentru comprehensiunea acţiunii romanului realist de către cititor, care doreşte să perceapă mesajul acestuia, aranjând în mintea sa toate evenimentele ce au loc pe parcursul firului narativ. Cu trei fire narative, dintre care doar unul fiind principal, romanul lui Dan Brown are o construcţie destul de complexă, a căror elemente formează un tot întreg, dând naştere la noi variante de interpretare a situaţiilor şi intrigilor pe care le conţine opera, în aşa fel încât comprehensiunea romanului să se realizeze uşor la prima lectură.

- **Incipitul** are o valoare mai importantă în construcţia subiectului romanului realist decât în alte operele literare, prin renunţarea la regulile ce estompează distincţia între realitate şi ficţiune, prin el este prezentat cadrul unei lumi existente în care naraţiunea iluzorie se înscrie în desfăşurarea vietii înseşi, de exemplu: descrierea mediului (oraşul, strada, casa), stabilirea timpului, şi a locului acţiunii,



un dialog care este prezent sau nu în mijlocul evenimentelor ce au avut loc sau se desfășoară în prezent. În romanul *Îngeri și demoni* locul incipitului este preluat de prolog, care în linii generale are aceleași funcții. Prin prolog, Brown inițiază firul narativ, creând o atmosferă confuză, în care intră cititorul, dar care, însă va fi clarificată ulterior de către narator. În prolog este prezent un dialog în care apare Leonardo Vetra și ucigașul necunoscut, angajat al confreriei Illuminati: „*Fizicianului Leonardo Vetra îi mirosea a carne arsă și știa că este vorba de proprie carne. Își îndrepta ochii îngroziți spre silueta întunecată, aplecată asupra sa. – Ce vrei? – La chiave, răspunse vocea răgușită. Parola. – Dar... eu nu... Intrusul apăsă din nou, înfingând obiectul incandescent mai adânc în pieptul lui Vetra. Carnea arsă sfârâi. [..]*” [1, p. 13].

- **Expozițiunea** sau **expoziția** reprezintă partea introductivă în care autorul prezintă locul, timpul acțiunii și unele dintre personaje. Prin expozițiune naratorul, care poate fi și personaj, crează o atmosferă în care, din primele rânduri, va fi introdus cititorul și care îi vor incendia imaginația. Astfel, Dan Brown introduce cititorul chiar în visul personajului principal, acesta ulterior trezindu-se din reverie, aflat în propriul apartament: „*Sus, în capătul treptelor mării piramide de la Gizeh, o fată izbucni în râs și îl strigă: - Robert, grăbește-te! Știam că trebuia să mă fi măritat cu un bărbat mai tânăr! Surâsul ei avea ceva magic.[..] Omul se holbă la el, întinzându-și buzele într-o strâmbătură cum nu-i mai fusese dat să vadă. Apoi izbucni într-un strigăt de suferință, ce străbătu deșertul. [..] Robert Langdon se trezi brusc din coșmarul său. Telefonul de lângă pat suna.*” [1, p. 15].

Expoziția și incipitul sunt două elemente care se aseamănă între ele, însă nu pot fi expuse în roman în același timp. Prezența ambelor pot duce în eroare cititorul, prin ambundeța de detalii amestecate, nefiind structurate după cum a fost specificată mai sus construcția romanului realist. La Dan Brown, expoziția și incipitul nu sunt separate, ceea ce este mult mai simplu pentru cititor să facă o distincție între visul personajului principal și realitatea fictivă creată de narator.

- **Deznodământul** este un element care cu siguranță marchează o rezolvare a conflictelor. Uneori ducând la un final deschis, alteleori nu lasă loc pentru nicio interpretare pe care cititorii le-ar realiza așa cum se întâmplă într-un roman cu un final deschis. Deznodământul romanului *Îngeri și demoni* reprezintă o totalitate de răspunsuri la mulțimea de întrebări care au fost puse încă la începutul acțiunii acestuia. Dan Brown introduce, astfel, elementul surpriză și anumea acea matriță care este simbolul confreriei Illuminati: „*Profesorul desfăcu pachetul și rămase o clipă fără grai. Era matrița. Diamantul Illuminati.*” [1, p. 563]. Robert Langdon nu a crezut ochilor proprii când a văzut în mâna sa motivul pentru care confreria a luptat decenii întregi cu biserica catolică. Deznodământul dezleagă toate tainele acțiunii romanului și potolește setea cititorului pentru intrigile incitante.



- **Finalul** consolidează viziunea scriitorului care intenționează să realizeze o interpretare a realității sale imaginare, fiind la fel de complexă și de adevărată ca și lumea reală. Datorită finalului se asigură coerența elementelor care formează întreaga acțiune a romanului precum și unitatea viziunii artistice care poate da naștere unei continuări ale acestuia. Dan Brown, prin prisma tuturor evenimentelor desfășurate pe parcursul romanului său, crează un final destul de clar, însă se pot ivi și continuări ale seriei de opere cu aceleași personaje însă cu alte teme și motive stabilite de autor. Astfel, finalul romanului *Îngeri și demoni* devine, pur și simplu, un dialog între două personaje principale, Robert și Vittoria: „*Langdon clătină din cap. – Nu și, serios, mă îndoiesc că sunt genul de om care ar putea avea vreodată experiență religioasă! Vittoria își aruncă halatul de pe ea. – Dar n-ai fost niciodată în pat cu un maestru yoga, nu-i așa?*” [1, p. 567]. În acest dialog persistă elementul romantic, acesta reprezentând simpatia celor două personaje. Comunicarea dintre ei dă de înțeles cititorului că, de curând, s-a format o relație amoroasă dintre acești doi, pe fonul aventurii și experienței prin care au trecut și care cu siguranță le-a schimbat viziunile asupra realității.

### **Actualizarea termenilor din domeniul arhitecturii în romanul *Îngeri și demoni***

Fiind o operă artistică, romanul *Îngeri și demoni* de Dan Brown a fost scris în stilul beletristic. Acesta are drept caracteristică fundamentală funcția artistică a limbajului. Stilul dat se concentrează în special pe o comunicare artistică prezentată de emițător (scriitor) și îndreptată spre receptor (cititor) având scopul de a transmite un mesaj emotiv. Prin bogăția sa lexicală, romanul înglobează un număr mare de cuvinte, termeni regionali, arhaici, sintagme și neologisme care pot avea sensuri multiple.

Caracteristicilele generale ale stilului beletristic în romanul „*Îngeri și demoni*” sunt următoarele:

- **Claritate.** Dan Brown a optat pentru o exprimare cât mai clară a gândurilor și sentimentelor. Descrierea personajelor și locațiilor are loc succint prin prezentarea detaliilor numeroase pentru a crea o imagine cât mai verosimilă și fiabilă acțiunii ce se petrece în roman.

- **Corectitudine.** În roman se respectă atât normele limbii, cât și principiile de organizare ale comunicării artistice: dialoguri structurate, firuri narative despărțite între ele prin începerea unui nou capitol, desfășurarea succintă a acțiunilor și prezența unui deznodământ neașteptat.

- **Precizia.** Cuvintele se utilizează riguros pentru a organiza enunțuri cât mai structurate. Dan Brown folosește date și fapte concrete pentru a conferi veridicitate romanului său care se desfășoară într-o lume ficțională.

Libertatea pe care autorul și-o permite în raport cu normele limbii literare îl duce spre punctul în care acesta are la dispoziție toate resursele propriei

imaginații pentru a putea îngloba tot ceea ce și-a pus în gând prin prisma procedeelelor și strategiilor de expunere cât mai coerentă a romanului. Extinderea semantică de care se folosește Dan Brown îi permite să utilizeze cât mai multe sinonime, în același timp fiind prezentă și polisemia termenilor din diferite domenii pe care Dan Brown le consideră demne de a le folosi în descrierile locațiilor și circumstanțelor în care acționează personajele.

De asemenea, în roman este prezent și stilul științific, fiind subdominantul stilului beletristic. Stilul științific este reprezentat de informații concrete asupra unor obiecte, fenomene, fapte, investigații, cercetări, caractere tehnice etc. În acele secvențe unde se actualizează stilul științific, comunicarea este lipsită de detalii afective, accentul cade pe comunicarea de noțiuni, cunoștințe, etc. Prin urmare, funcția limbajului este una cognitivă. Datele și faptele concrete ce țin de lumea științifică sunt prezentate de persoane creditabile în domeniul științific: savanți și cercetători, cu toate că aceștea acționează în calitate de personaje. Secvențele științifice din romanul dat urmăresc să exploreze lumea prin prisma științei, să explice cititorului tainele lumii savante și să argumenteze cunoștințele factuale. Acest tip de secvențe transmit informații științifice, tehnice, utilizate pe baza unor raționamente logice, deductive și argumentate. De asemenea, Dan Brown a respectat proprietatea și autenticitatea termenilor științifici ce țin de domeniul fizicii și biologiei, astfel utilizându-se multe neologisme. Ce ține de relația emițător-receptor, autorul, în mare parte, a tins atât spre un public specializat (în chimie, sociologie, psihologie, etc.) dar și spre simplii cititori nespecializați, însă pasionați de beletristică. Anume în aceste secvențe, termenii specializați sunt monosemantici, astfel Dan Brown descrie detaliat, concret și veridic situațiile și circumstanțele în care au loc diferite experimente științifice ale personajelor principale. Lexicul științific include numeroase neologisme și termeni derivați prin prefixare și pseudoprefixare sau compuse cu sofixoide și prefixoide, etc.

Particularitățile lingvistice ale stilului științific constau și din aspecte morfologice și anume prezența substantivelor abstracte și verbelor compuse prin derivare. Cu toate că acest roman este o operă literară unde în multe secvențe se observă stilul științific, stilistica acestor secvențe este lipsită de figuri de stil și degresiuni. Prin urmare, observăm corelarea a două limbaje: limbajul tehnic (terminologie) și limbajul religios (terminologie arhaică, solemnă, conservatoare și cu încărcătură emotivă).

Terminologia predominantă în romanul *Îngeri și demoni* este cea din domeniul arhitecturii și sculpturii, reprezentând un lexic specializat. Fiind un roman care promovează tradițiile și obiceiurile Italiei, țara unde are loc majoritatea acțiunilor romanului, sunt descrise multe locații, care reprezintă monumente arhitecturale celebre și care prezintă monumente protejate de stat.

Terminologia arhitecturii este o terminologie cu difuzare pentru publicul eterogen ca specializare. După părerea Angelei Bidu-Vrăncianu, difuzarea ter-

minologică este determinată de interesul persoanelor profane pentru unitățile de lexic specializat, cu efecte asupra cunoașterii: „Interesul vorbitorilor pentru lexicul specializat și clasificarea acestuia este tot mai larg, complex și variat” [4, p. 31]. În acest context trebuie de menționat că interdisciplinaritatea în domeniul terminologiei este un fenomen prezent în romanul lui Dan Brown. Terminologia din domeniul arhitecturii și cel al științei se împletesc și formează un tot întreg. Aceste două discipline îndeplinesc una dintre cele mai importante funcții ale operei literare. Ele au menirea de a introduce informații și cunoștințe noi în romanul care este supus analizării.

Arhitectura exprimă unități ale cunoașterii cu un caracter stabil, indiferent dacă termenii sunt utilizați în domeniile specializate sau în limbajul comun. Complexitatea și caracterul vast al arhitecturii și al domeniilor sale, dau naștere la un inventar generos de termeni, care vor fi extrași din romanul *Îngeri și demoni* de Dan Brown, pentru a fi analizați cu scopul de a stabili caracteristicile formale și semantico-conceptuale ale acestora.

Terminologia din domeniul arhitecturii, în baza romanului *Îngeri și demoni* de Dan Brown este divizată în subansambluri de termeni clasificați în felul următor:

- Termeni specifici: *amfiteatru, biserică, boltă, cupolă, coloană, templu, vitraliu, etc.*;
- Termeni din construcții: *arc, diagonală, picior, riglă, coardă, etc.*;
- Termeni matematici privind reprezentarea în spațiu: *model, modul, plan, secțiune, bază.*
- Termeni din mineralogie și chimie reprezentând denumiri de materiale: *marmură, nisip, piatră, ipsos, ciment, var, etc.*;
- Termeni din alte științe umanistice: *simbol, temă, imagine, formă, compoziție, etc.*

Analiza registrului de termeni specifici domeniului arhitecturii, presupune și o observare a diferitor modalități de exprimare sau a structurii specifice. Termenii din domeniul arhitecturii pot fi clasificați în:

- Termeni simpli: *naos, edificiu, ornament, peristil, transept, portic, etc.*;
- Termeni complecși: *cheie pandantă, turn-lanternă, zgârie-nori, biserică-hală, etc.*

**Termenii simpli** se caracterizează prin exprimare clară și precisă a conținutului specializat și prin importanța acordată din perspectiva analizei semantico-conceptuale, datorită formei sale clare, ceea ce îi face să fie ușor găsiți în secvențele ce țin de acest domeniu ale romanului analizat. Însă acești termeni pot fi utilizați și în sintagme specializate formate cu ajutorul adjectivului *arhitectonic*: *ornament arhitectonic, edificiu arhitectonic*, dar și cu ajutorul altor termeni simpli: *boltă în evantai, cheie de boltă, boltă ogivală, boltă barlongă, etc.* Se modifică astfel, la nivel interdisciplinar referința termenului,

fiecare sintagmă fiind subordonată semantic centrului sintagmei, adică termenului simplu.

**Termenii complecși** se clasifică în funcție de gradul lor de fixare și anume în sintagme fixe și sintagme relativ libere. În romanul, care este supus analizei, sunt prezente unitățile specializate complexe. Acestea la rândul lor sunt formate printr-un proces de terminologizare și lexicalizare, realizat în grade diferite și, de cele mai multe ori, e greu de făcut distincția fără a prezenta informații specializate. Din această cauză, o problemă complexă, cu precădere în terminologia „externă” este cea a identificării unităților complexe [4, p. 34]. Aceste unități transmit sensul lor termenilor pe care le conțin, accentuând aspectele urmărite în analiza terminologiei din domeniul arhitecturii. Dificultatea principală considerată de specialiști este delimitarea sintagmelor de diferite tipuri de compuse propriu-zise, deoarece criteriile de interpretare se suprapun în majoritatea cazurilor.

După părerea lingvistelor Ileana Busuioc și Mădălina Cucu „unitățile terminologice complexe asigură funcția denominativă specifică în terminologie și reprezintă un avantaj în denumirea unui obiect, indicându-i o proprietate marcantă, motivându-i și condensându-i sensul” [5, p. 53].

Potrivit lingvistului Neculai Ursu, majoritatea termenilor științifici sunt cunoscute internaționale, adică „sunt folosite în aproape toate limbile moderne, unii au provenit din greacă sau latină ori au fost creați pe baza unor elemente din aceste limbi. Pentru că, în perioada de constituire a terminologiei științifice, limba română literară se găsea sub influența mai multor limbi de cultură, numeroși termeni puteau fi și – dovedesc faptele – au fost primiți prin intermediul mai multor limbi” [6, p. 115]. Terminii noi apăruiți, neologismele, nu au criterii sigure de evaluare, împrumuturile sau creațiile noi nu pot fi măsurate. De aceea se utilizează metoda fixării câtorva puncte de referință potrivit cărora o unitate lexicală poate avea un caracter neologic [7, p. 112].

Caracterul neologic al unui termen poate fi stabilit după următoarele criterii: **diacronia** - o unitate este neologică, dacă a apărut într-o perioadă recentă. Neologismul este definit drept „unitatea lexicală (semnificat, semnificant sau reuniunea celor două) care a pătruns recent într-o limbă data” [8]; **lexicografia** - o unitate este neologică dacă aceasta nu figurează în dicționare. Criteriul lexicographic este considerat important în verificarea statutului de neologism al unui cuvânt sau termen. O unitate este neologică, dacă aceasta apare numai în texte și nu este înregistrată în dicționare o anumită perioadă [4, p. 78]; **instabilitate sistematică** - o unitate este neologică dacă prezintă semne de instabilitate formală (morfologică, grafică, fonetică) sau semantică; **psihologia** - o unitate este neologică dacă utilizatorii o percep ca pe o unitate nouă, fie ea cuvânt sau simbol.

În terminologia arhitecturii se remarcă prezența neologismelor care se conformează criteriilor menționate :

- *Eclectism* [1, p. 56], termen care prezintă criteriul psihologic, este marcat de Marele Dicționar de Neologisme, provenind din limba franceză „eclectisme”. Definiția acestui termen cu referință la domeniul arhitecturii și artei este următoarea: „îmbinare necritică a unor elemente luate din stiluri diferite sau din diferitele mijloace personale de exprimare ale unor artiști consacrați” [9, p. 323].

- *Glasvand* [1, p. 79], neologism preluat din limba germană care prezintă criteriul psihologic, fiind definit de Marele Dicționar de Neologisme ca: perete din sticlă (Glas – „sticlă”, Wand – „perete”) cu margini din lemn, oțel sau plastic.

- Termenul *zgârie-nori* [1, p. 156] corespunde criteriilor diacronic, lexicografic și psihologic. Acesta provine din limba engleză: *skyscraper*, format din *sky* și *scraper*. Deși nu există definiție propriu-zisă pentru *zgârie-nori*, în Statele Unite și Canada, orice clădire înaltă se consideră cea care depășește 150 metri sau 500 de picioare, deci cea care are cel puțin 30 de etaje.

Unii termeni din domeniul arhitecturii au fost creați din necesități obiective. Aceștea se prezintă sub o multitudine de modalități de exprimare. Dacă de-a lungul timpului, terminologia își forma termenii pe baza limbii comune, o dată cu „emanciparea științelor”, lexicul arhitecturii este influențat de evoluția domeniului la nivel științific. Din acest motiv analiza terminologică trebuie să se adapteze fiecărei modalități în care se poate exprima un termen, pentru actualizarea cercetării acestuia. Dacă să abordăm terminologia din domeniul arhitecturii din punctul de vedere al stilisticii, cu siguranță observăm termeni care formează figuri de stil impresionante pe care Dan Brown le plasează în diverse contexte în romanul său. De exemplu, metafora din următorul context „*Unii pătrunseră în pădurea de coloane ce mărgineau piața, evaporându-se instantaneu.*” [1, p. 310], sugerează o comparație ascunsă care exprimă numărul mare de coloane din marginea pieții Sfântul Petru din Roma. Astfel, Dan Brown combină un termen din domeniul arhitecturii cu un simplu lexem, care împreună vor forma mijloace stilistice destul de expresive pentru a transmite mesajul lui Dan Brown în cadrul descrierii monumentelor arhitecturale.

Faima, de care se bucură arhitectura ca domeniu, printre rândurile vorbitorilor obișnuiți, creează impresia falsă de accesibilitate a definițiilor termenilor. Așadar, o altă caracteristică importantă a termenilor din arhitectură, se referă la statutul lor dublu, în funcție de nivelul comunicațional: cel de unități lexicale utilizate în limba română și de elemente de limbaj specializat. Din această cauză, necunoașterea, neglijarea definițiilor științifice ale unor termeni din arhitectură, duce la o interpretare superficială a sensului specializat. De exemplu colocația „*decorațiuni baroce*” care reprezintă o îmbinare de cuvinte, folosită de Dan Brown în contextul „*Spre dreapta se întindea Palatul Tribunalului, luxoasă reședință papală ale cărei **decorațiuni baroce** puteau rivaliza numai cu cele de la Versailles*” [1, p. 136]. Primul sens al termenului baroc, perceput de simplul

cititor este ambundența de detalii, probabil din lemn și foarte luxoase, acesta fiind foarte vag și neclar, însă semantica acestui termen pleacă mult mai departe. Sensul acestuia în domeniul arhitectural prezentat în *Dicționarul explicativ al limbii române* este „forme complexe de geometrie în spațiu, forme ovale și eliptice, linii curbate și neregulate, detalii supradimensionale și culori agresive” [10, p. 137]. Un alt exemplu este și colocația „*ansamblu rectangular*”. Dan Brown folosește acest termen în contextul „*Iar în față, spre stânga, se ridică masivul ansamblu rectangular al Musei Vaticani*” [1, p. 137]. Primul sens se referă la o simplă totalitate de obiecte care au o formă dreptunghiulară, însă această semantică e destul de vagă pentru a înțelege că autorul s-a referit anume la arhitectură. *Dicționarul de termeni arhitecturali* ne prezintă o definiție mai clară al acestui termen „clădire care este în formă de dreptunghi, pereți perpendiculari unul pe celălalt, formând unghiuri drepte” [11]. Aceste definiții științifice arată caracterul specializat al termenilor din domeniul arhitecturii, strict determinat într-o ierarhie conceptuală interdependentă, de care vorbitorii obișnuiți nu țin seama, într-o interpretare superficială determinologizată.

În arhitectură există mulți termeni care se caracterizează prin univocitate (monosemantism), aceștia fiind decontextualizați, precum „*coloană dorică*”. Acest termen nu depinde de context pentru că face referință la un sens al său, cel din domeniul arhitecturii. Definiția acestuia ca termen specializat cu un singur sens este următoarea „coloană cu formă arhitectonică veche, grecească, fără bază cu capiteluri fără ornamente”. Acest termen apare în roman în contextul „*Toate coloanele ionice au o grosime uniformă. Aceasta este îngustă spre vârf, deci e dorică – echivalentul ei grecesc*” [1, p. 39]. Termenul menționat nu depinde constant de contextul, în care este utilizat, grație specializării sale în domeniul arhitectural. Al doilea este adjectivul „*lambrizat*” care este derivat de la „*lambri-sare*”. Acesta este un proces în care pereții unei încăperi sunt acoperiți total sau parțial cu marmură, lemn sau stuc. Acest termen a fost utilizat de Dan Brown în romanul *Îngeri și demoni* cu unicul său sens „*Sfârșit de oboseală, își duse cana goală în bucătărie și se îndreptă cu pași lenți spre biroul lambrizat cu stejar.*” [1, p. 18]. Un alt termen, cu unic sens, este îmbinarea terminologică „*stil victorian*”. Prin semantica sa, se face referință doar la un singur stil în domeniul arhitectural, și anume cel care a fost predominant în epoca istoriei engleze corespunzătoare domniei reginei Victoria. Acesta a apărut odată cu producția de masă și se baza pe imitație care viza realitatea obiectelor de design interior și exterior din materiale cât mai ieftine. Dan Brown face referință, cu siguranță, tocmai la acest stil în următorul context: „*Robert Langdon străbătu în picioarele goale camerele pustii ale casei sale în stil victorian din Massachusetts [...]*” [1, p. 17]. Termenul dat nu depinde de context și prezintă un singur sens, fără a fi influențat de alte înțelesuri ale cititorului. Ultimul exemplu din această clasificare este termenul „*cupolă*”. Dan Brown, fiind destul de documentat ce ține de domeniul arhitectural, prezintă



termenul în unicul său sens „parte de formă semisferică poligonală sau eliptică care alcătuiește acoperământul unui dom, unei turle sau a unui mare edificiu. Sinonimul său mai lexicalizat este cel de „boltă”. În roman, acest termen este actualizat în contextul următor „[...] sunetul tunător al orgii, **cupolele** avântate spre cer [...]” [1, p. 199].

În unele cazuri contextul ajută la decodarea unor termeni strict specializați, adică univoci, decontextualizați, precum termenul „alcov”. Fiind un termen destul de specializat pe lângă faptul că este ajutat de către context, acesta este utilizat de Dan Brown cu următorul sens „loc mai ridicat decât suprafața încăperii”. Sinonimul său este cel de „feridă”. În romanul „*Îngeri și demoni*” Dan Brown l-a utilizat în contextul următor „*Kohler îl aștepta într-un **alcov**, la capătul culoarului*” [1, p. 54]. Al doilea exemplu de termen decontextualizat din această clasificare este „fronton” „plan vertical în care sunt situate fațada unei clădiri sau fațadele unui ansamblu de clădiri”. Contextul său din roman „*Cupolele verticale și **frontonul** triunghiular aproape că ascundeau cupola circulară*” [1, p. 252], îl determină să fie un termen destul de independent, pentru a nu fi confundat cu alt sens al său.

Există un fenomen în terminologia arhitecturii în care unii termeni mono-conceptuali și monoreferențiali, desemnând materiale de construcție, își întăresc univocitatea prin reprezentări simbolice, non-lingvistice. Analizarea termenilor din mineralogie și chimie, care corespund materialelor de construcție, nu apelează mereu la formule, mai ales în cazul celor care nu sunt specialiști în acest domeniu.

Se vor stabili diferențe semnificative dacă se vor compara definițiile lexicografice (DEX, DEXI) cu cele terminologice (Lexicon de Construcții și Arhitectură, Dicționar de Artă Arhitecturală). De exemplu, definiția lexicografică a termenului „dom - catedrală impunătoare, biserică principală în unele orașe italiene, germane, etc.” neglijează trăsături relevante, prezente în definiția terminologică, cum ar fi cele care se referă la precizarea stilului arhitectonic „denumire dată în unele regiuni ale Italiei Centrale și de Nord sau în țările de limbă sau influență germană, marilor catedrale, inițial celor gotice, apoi și celor baroce și neoclasiche” [12, p. 156].

Termenii, care de asemenea merită să fie menționați, sunt cei polisemantici, a căror semantică se poate extinde în două sau mai multe sensuri. Aceștea își dezvoltă sensuri metonimice (cauză/efect, abstract/concret), precum „absidă”: sensul 1 (arhitectură) „nișă semicirculară, care închide nava centrală a unei bazei romane, în care se află trebuna pentru judecători”; sensul 2 (în bisericile occidentale) „construcție de formă semicirculară sau de jumătate de poligon regulat, acoperită de o boltă, situate în capătul estetic al navei centrale sau pe lateralele acesteia (destinată capetelor personale ale marilor familii); sensul 3 (în bisericile ortodoxe; și absida centrală) „încăpere semicirculară din extremitatea estetică a bisericii, destinată altarului” [13, p. 59].



Sinonimia, ca relație între termenii din domeniul arhitecturii, reprezintă un factor de ambiguitate, deoarece precizia comunicării poate fi afectată, însă se regăsește în mai multe domenii științifice. Sinonimia este bine reprezentată prin denumirile de material de construcție: *piatra ponce* sau *spumă de mare*, *cărămidă de diatomit* sau *cărămidă de dialit*, *fier*, *beton* sau *oțel*. Multe dintre aceste sinonime pot fi neînțelese de cei care nu sunt specialiști în domeniu. Aceștea nu le cunosc și nu le pot raporta la un referent mai terminologizat.

Relația semantică, care organizează elementele conceptual-semantice, se definește ca relație hiponimică. Aceasta este reprezentată eterogen atât la nivelul textelor și contextelor, cât și la nivelul surselor normative. De exemplu, termenul „*boltă*” care desemnează „parte constructivă destinată să acopere un spațiu, realizată cu elemente rezultate din translarea unor arce cu trasee diferite, sprijinită cel puțin doi pereți laterali [...]. Modalități de construcție, ca și tipologia, sunt diferite în funcție de localizarea geografică, material, epocă și stil” este hiperonim conform Dicționarului de Arte pentru sintagmele hiponimice: *boltă în leagăn* sau *boltă semicilindrică*, *boltă în jumătate de sferă*, *boltă de sprijin*, *boltă în ogivă*, *boltă în rețea*, etc. [12. p. 72].

Un rol foarte important îl are contextul, în condițiile mai multor situații care pot afecta precizia sensului specializat. Numeroase sintagme specializate exprimă subdiviziuni conceptuale: *arhitectură renascentină*, *arhitectură creștină*, *arhitectură neoclasică*, *arhitectură romanică*, etc.

Dependența contextuală a numeroșilor termeni este trăsătura specifică terminologiei din domeniul arhitecturii, fapt care dovedește precizia comunicării specializate din acest domeniu. Analiza terminologică confirmă complexitatea demersului de dezambiguizare conceptual-semantică a termenilor, urmare a normării relative a termenilor specifici și a interdisciplinarității ce apare în descrierea unităților simple sau complexe. Rezultă importanța criteriilor lingvistice, paradigmatică și sintagmatică, în interpretarea sensului specializat.

## Concluzii

Romanul *Îngeri și demoni* de Dan Brown este o lucrare originală cu valoare estetică care creează un univers imaginar și coerent prin metoda exprimării și valorificării tuturor valențelor limbajului artistic. Analiza terminologiei din domeniul arhitecturii presupune o clasificare a acestora după domeniul de funcționalitate. Prin urmare, terminologia din domeniul arhitecturii se clasifică în: termeni specifici, termeni din construcții, termeni matematici privind reprezentarea în spațiu, termeni din mineralogie și chimie reprezentând denumiri de material și termeni din alte științe umanistice. Astfel, prezentăm o statistică realizată în baza exemplor selectate din roman: predomină termenii specifici (64 %) din domeniul arhitecturii care sunt urmați de termeni matematici privind reprezentarea în spațiu

(16 %), termeni din construcție (12 %) și termeni din mineralogie (8 %). Termenii specifici joacă un rol important în analiza generală a terminologiei arhitecturale. Această analiză ne permite să afirmăm că opera literară trebuie abordată ca o unitate indisolubilă dintre conținut și mijloacele sale de exprimare. Această unitate trebuie păstrată cu multă grijă în textul țintă. Traducerea literară trebuie să fie cât mai fidelă originalului, să provoace destinatarilor traducerii emoții și trăiri asemănătoare de cele pe care le simt destinatarii originalului. Pentru a echilibra transpunerea credincioasă a lucrării originale cu nevoia de a crea ceva unic și distinctiv care să evoce aceleași sentimente și răspunsuri ca și originalul, traducătorul trebuie să consulte corpusuri de texte din domeniul arhitecturii în limba străină și în limba română, glosare terminologice, fișe terminologice și să utilizeze tehnicile de traducere necesare. Prin urmare, textul în limba sursă și textul în limba țintă trebuie să fie echivalente.

### Referințe bibliografice:

1. Brown, Dan. *Îngeri și demoni*. București: RAO, 2013. 570 p. ISBN 978-606-609-394-1.
2. *Dicționar Explicativ Online al Limbii Române* [accesat la 14.03.2023], disponibil la adresa: <https://dexonline.ro/definitie/realist>
3. Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. U.S.A: Mariker Books, 1956. 193 p. ISBN-10: 0156091801.
4. Bidu-Vrânceanu, Angela. *Structura vocabularului limbii române contemporane. Probleme teoretice și practice*. București: Editura științifică și enciclopedică, 1986. 280 p., ISBN 973-569-762-9.
5. Busuioc, Ileana, Cucu, Mădălina. *Introducere în terminologie*. București: Editura Credis, 2001. 133 p. ISBN 973-851-747-8.
6. Ursu, Neculai. *Formarea Terminologiei științifice românești*. București: Editura științifică, 1962. 300 p. ISBN 945-587-879-4.
7. Balan Mihailovici, Aurelia. *Despre viața cuvintelor și problemelor terminologice actuale*. București: Editura Oscar Print, 2009. 192 p. ISBN 879-476-687-5.
8. *Dicționar Explicativ Online al Limbii Române* [accesat la 15.03.2023], disponibil la adresa: <https://dexonline.ro/definitie/diacronie>
9. Marcu, Florin. *Marele dicționar de neologisme*. București: Editura Saeculum I.O., 678 p. ISBN 978978455269.
10. *Dicționar Explicativ al Limbii Române*. București: Academia Română. Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, ed. 2016. 1376 p.
11. *Dicționar online de termeni arhitecturali* [accesat la 23.03.2023], disponibil la adresa: [http://www.architeaching.ro/index.php?option=com\\_glossary&Itemid=16](http://www.architeaching.ro/index.php?option=com_glossary&Itemid=16)

12. Voicu, Victor. *Dicționar de artă arhitecturală*. București: Editura Tehnică, 1989. 984 p. ISBN 989-899-872-354-4.
13. Voicu, Victor. *Lexicon de Arhitectură, Construcții și Instalații*. București: Editura Tehnică, 1984. 874 p. ISBN 978-779-876-457-4.
14. Brown, Dan. *Angels and demons*. S.U.A., 2003. 624 p. ISBN-10: 0552150738.

## DEPICTING THE CHARACTER'S TRAITS IN THE ARTISTIC DIALOGUE

**Gabriela ȘAGANEAN**

*conferențiar universitar, doctor în filologie,*

*Universitatea de Stat din Moldova*

**ORCID:** 0000-0001-7772-2405

Articolul se axează pe analiza particularităților dialogului ca tehnică narativă în ficțiune și rolul acestuia în crearea imaginii personajului literar (trăsături de caracter, pasiuni, obiceiuri, stare emoțională) prin mijloace lingvistice explicite și implicite. Imaginea personajului în dialog în proza modernă poate fi dezvăluită printr-o gamă destul de largă de mijloace lingvistice: epitet, metaforă, comparație, hiperbolă, joc de cuvinte, ironie și sarcasm, proverbe, zicători. Unele mijloace lexico-frazeologice și stilistice care descriu personajele necesită cunoștințe extralingvistice pentru a fi interpretate (aluzie, nume de locuri, referiri la date ale unor evenimente istorice, nume de oameni celebri, nume de cărți, teatre etc.) din partea cititorilor.

**Cuvinte-cheie:** opera literară, dialog, imaginea personajului, figuri de stil, proverbe, mijloace lingvistice explicite și implicite.

The article deals with the peculiarities of the dialogue as a narrative technique in fiction and its role in creating the characters' image (their traits, passions, habits and emotional state) through explicit and implicit linguistic means. The character's image in the dialogue in modern prose can be revealed through a fairly wide range of linguistic means: epithets, metaphors, similes, hyperboles, play of words, irony and sarcasm, allusions, such as proverbs, sayings. Some lexical-phraseological and stylistic means that describe characters require the additional background knowledge in order to be interpreted (allusion, place names, references to dates of historical events, names of famous people, names of books, theaters, etc.) on behalf of readers.

**Keywords:** literary work, dialogue, character's image, stylistic devices, proverbs, explicit and implicit linguistic means.

A dialogue contributes to underlining the personal characteristics of its participants. Communicators' psychological, bio-physiological and intellectual characteristics, mood, interest to the subject, their socio-cultural status and interpersonal relations, external circumstances affect interlocutors' behaviour in the course of communication. All these aspects have a direct impact on the selection and use of linguistic means in the process of the dialogic communication, and that is why they are linguistically relevant.

Nature and essence of communication as a basic form of human being is reflected in the dialogue [1, p.168]. Dialogic interaction describes characters indirectly, requiring readers to further efforts to model their inner world and personality traits. With indirect characterization a reader must himself draw conclusions about the peculiarities of character through his speech, dialogue with other characters [2, p.74].

Characterization involves interpretation of a number of components and traits of the character such as appearance, age, sex, educational level, profession, wealth, social status, marital status, hobbies, religious beliefs, ambitions, motivation and other [3, p. 47]. Characterization of the interlocutor in the dialogue is closely connected with the evaluation. Estimated value does not indicate any objective evidence of the character, while characterizing value can contain both objective and subjective description. In other words, characterization might be self-descriptive or evaluative [4, p. 42].

The character's image in the dialogue in modern prose can be filled with diverse artistic means: lexical-phraseological, syntactic and stylistic ones. A special role in creating the image of a character in an artistic dialogue is given to linguistic means that require extralinguistic knowledge from the reader.

The information about the characters' personality may be revealed in their own speech or in their interlocutors' speech explicitly or implicitly. Here, in the first place, writers use epithets: *I know she looks like a sex-object **but she's really very strict**. You insist on things all the time, **you're a very insistent person**. Nanny was **very firm**. The chain of epithets is the most informative: *O 'Rourke is not a sex-god. He is a **kindly, sensible, responsible, earnest, sturdily booted, borderline-bossy doctor***. The value of epithets can be intensified by other means of expression such as hyperbole and symbolization. *What makes you think I'm aggrieved? - Ha! You're **the definition of aggrieved**. David, **you make your living from being aggrieved***. In this example, the adjective *aggrieved* is central in describing characters. He is offended by the entire world for his failed life, a failed marriage, and, above all, he is offended by his wife. The significance of the adjective is enhanced by a hyperbole: *you are the definition of aggrieved, you make your living from being aggrieved*. In addition, it should be noted such an important stylistic device as repetition within the same sentence or paragraph that usually indicates the character's emotional state in this situation.*

In the following example, the adjective *angriest*, used in the superlative degree, reflects the character's attitude to life and the people around him. The value of the adjective is also enhanced by a hyperbole - *the angriest man in Holloway: We wake up with **the angriest man in Holloway** every day of our lives*.

In other cases, characters' speech contains explicit information about their actions, passions, habits: *What she loves too much is gin; And she loves the traditions —all the history; The problem with you, Olivia, is that you have an overac-*

tive imagination; *You do not strike me as the kind of woman who seeks, out the predictable; Which is what makes Ms Joules so interesting. She's a natural spy; But you always probe —you're always fishing for information.*

In such cases, such phrases are used: *to be good at* (Nanny is very **good at** organizing things; *to be obsessed with* (He's **obsessed with** that place. - Better that he's **obsessed with** something glamorous like his ancestral home; *to be full of* (And you, because you are so damn full a wisdom; *to be keen on* (So your father is ... ?' - An earl. ... I'm awfully sorry. I didn't want to tell you. I gathered from your diary that you **weren't** too **keen on** the aristocracy; *to be crazy about* (He is **crazy about** his planes; *used to* (You **used to** e-mail me filthy jokes about Clinton and Lewinsky all the time; *to be pretty comfortable around* (Well, Jennifer seems **to be pretty comfortable around** men.

In many cases, the implicit information about the character's traits contained in their speech can be transmitted through a fairly wide range of linguistic means: play of words, irony and sarcasm, kinds of precedent and allusive texts such as proverbs, sayings, fragments of known texts, allusive names, metaphors, similes, direct expression of character's life principles and views.

Alliteration is frequently used by authors when introducing character names, their typical nature in order to be easily remembered. *Got up this morning, didn't bloody well **Boris Believe** it —family of eight outside my hut wanting to move their tent nearer the river; Where's my **Kit-Kat**? My bloody **Katerina Kit-Kat**. I left it in **Fenella Fridge** and somebody's **Sophia scoffed** it.*

Irony and sarcasm are often used by writers in the dialogue in order to create an idea about the character's traits. *Great to see you! Hi! You must be the new doctor, great to see you, great! **Great to have some more old buggers around the place to dilute the totty**; Thought we might have a last little drinkie together **while you're still in one piece, all goddess-like limbs still attached**, so to speak; You can manage without me, can't you? - Course we can, old sock. Don't you worry about that. **We 'll make sure they all die in an organized manner.***

It is the use of irony and sarcasm that shows that the characters like to joke and they are witty and laugh even in difficult situations. The following example contains the method of decomposition of a set expression *to be thick with someone or something*, which creates an ironic effect. Irony also shows that the heroine is witty, optimistic and able to joke: *only came here because I was told the **wedding would be thick with millionaires**. But I suppose **they were right about the thick bit.***

Allusive texts and names also convey information about the character's traits. The character may use proverbs, sayings. Proverbs are understood here as “aphoristically short sayings with didactic meaning” [5, p. 339]. In the O. Goldsmith's book, “*Pen Pals*”, one of the heroines consistently uses proverbs in her speech: *You know what they say about modesty, don't you? They say modesty*



*is the art of letting other people find out for themselves just how wonderful you are. That's what they say about modesty; Never look a gift horse in the mouth ... especially this one.*

It is clear that a person who frequently uses sayings in the speech intends to consider himself wise, knowledgeable and experienced and loves to teach others. The heroine has such qualities. In the following example the proverb helps to show that the man's inner world is more important than the external gloss for the heroine: *It's what's inside you that counts, Oliver.*

However, the analysis showed that proverbs used by characters are rare in modern literature. In some cases, fragments from other works are used in the artistic dialogue: *One day people will know what all this was for. All this suffering. There'll be no more mysteries. But until then we have to carry on living. We must work. That's all we can do. I'm leaving by myself tomorrow. I'll teach in a school and devote my whole life to people who need it. It's autumn now. It will soon be winter and there 'll be snow everywhere. But I'll be working.* When the heroine gets a job in a television shop, she is asked to recite something, and she chooses the given passage without naming the artwork. The author assumes that the reader has known these lines. They are taken from Irina's final monologue in A.P. Chekhov's "*Three Sisters*". With this precedent text the author apparently tries to draw an analogy between the heroine and Irina, and between all the other young people - the characters of his work and A.P. Chekhov's. The heroine and her friends are concerned only with themselves and their interests: drugs, sex, shopping. The following example contains the line uttered by the heroine and taken from William Shakespeare's *Macbeth* and shows that she is not indifferent to the woes of others and is willing to help them: *We do not have a right to live in luxury and make token gestures when half the world is poor. - A hair shirt does not suit you, darling. - **Waste and excess. Waste and excess. It eats away at the soul.***

The character describes his favorite moments from the animated film *The Lion King* in the following replicas: *And there's this moment. This really terrific moment. ... The Lion King was crushed... by a wild herd of these big cows. ... And the son has grown up. - And this sort of monkey thing comes to him. And this monkey says: 'It's time to speak to your dead dad.' So he goes to the stream ... Excuse me. It takes you right here. Your throat tightens ... and now the dad speaks. And he says: 'The time has come. It is time for you to take your place in the Cycle of being (words to that effect). You are my son and the one true King.' And he knows what it is he's got to do. He knows who it is he has to kill. And that's the moment, that's our favourite bit. Our second favourite bit was the end. Because by then he's got a kid of his own. Right at the end he stands alone. He's on the rock and he looks up at the night. He looks up at the stars and he says: 'Father. Everything is alright. Father. I remembered. The Cycle of Being.*



The above-mentioned paragraph shows that the character is sentimental, and he likes the idealized image of his father, an ideal relationship between father and son represented in the cartoon. This text serves as a contrast to everything else that he does and says. In fact, the character is very practical, a difficult man, but in contrast to this, he dreams about ideal, friendly relations of parents and children.

In some cases, the use of metaphors and similes in the artistic dialogue helps readers to create a vivid picture of the character's traits: *I'm very weak, you know. I've **the willpower of a mat***. In the following example, the use of visual metaphors and similes will help reader understand that in the past the character was full of negative emotions, anger, hatred, which is compared with a black haze: *He just sort of **sucked it all out of me. Every bad thing. I could almost see it coming out of me, like a black mist. I didn't realize I was so full of all this stuff**. You're sticking up for Clinton. - I'm not sticking up for him. I'm just sick of all the poison. The **drip drip drip of slagging off** and cheap cracks and judgments of people we don't know and the endless nastiness of it all*. The metaphor *the drip drip drip of slagging off* is enhanced by repetition of onomatopoeic word (onomatopoeia) *drip, drip, drip*. Verbal noun *slagging off* with the label *very informal* means *criticizing someone or something*. In the past, the character liked to criticize and condemn others.

It is interesting when a character talks philosophizing about life, the meaning of life, love, friendship, etc. The character's arguments, his views reflect their human nature.

*His teacher says 'It's a gift from God.' Kid like that, nice hid-picks up a bit of wood and string and grown men cry. But behind beauty, behind God, behind paradise there's Money. There's boarding fees and the uniforms, the gear, the music, skiing./ Tell me, son, says my dad, what are the first few words in the Bible? Son, the first few words in the Bible are ... get the money first. Get. The. Money. First. It's not perfect. I don't deny it. We haven't reached perfection. But it's the closest we've come to meaning, civilization is money. Money is civilization. The getting is cruel, is hard, but the having is civilization*. In all these examples, the character considers that money is the first priority in life. He believes that money is important, it is a civilization. According to him, everything in the world - beauty, purity, heaven – must be paid, so the main purpose and meaning of life is to make money.

The characters' speech also reveals their traits implicitly, for example irony can transmit information about the nature of another character: *He is married to his airplanes*, in the following example the heroine has a bad character: *She likes to say she hasn't found herself. - Has she tried looking in the reptile house?*

Famous names are commonly used to express the emotive evaluation, as well as to give expressiveness to the text. *It's what's inside you that counts, Oli-*

ver. - *Oh. Is it really? Thank you. Thank you, **Mother Teresa**, you have shown me the light.* The character with ridicule names the interlocutor *Mother Teresa*. It can be concluded that the heroine possesses qualities peculiar to *Mother Teresa*: kindness, unselfishness, high moral standards, even though the character exaggerates them.

In the following fragment the character is referred to *Casanova*. This name usually characterizes very loving men: *Marriage is a huge step for anyone — much less a kid like you and a screwed up middle-aged **Casanova**.*

Metaphors help to underline the most important traits of the character: *He fancies the frigid Paddy. - Who? **The Ice Queen**? Didn't know you were into masochism.* The heroine is called *Ice Queen*, thus emphasizing that she is cold, unapproachable woman.

In the following example, the metaphor *a money factory* shows that the heroine in question likes money and spends it unnecessarily: *My wife doesn't understand me at all. I'm just **a money factory** as far as she's concerned.*

In the example below, the heroine is compared with the *storm of nine points force*; this indicates that she has a very strong character: *She's a strong character. — Strong! She's a **force nine gale**.* The reader should have some background knowledge to understand such metaphors. In the next example a character is compared with the *Teflon coating*. It is a pleasure to be with this character – he does not click with somebody: *Just in case you were thinking about Troy. **Human Teflon. Wonderful to have around but he's non-stick.*** Teflon is used as a non-stick coating for pans and other cookware.

Simile also helps the reader understand the character's traits: *Don't give the woman a hard time. She's doing everything she can. You 've seen the way it worked today — like **clockwork**; She's an agent and she's willing to go. **Sharp as a tack** that one.* The simile *like clockwork* reveals the heroine's character: her ambitiousness, discipline, organizational skills. The simile *sharp as a tack* emphasizes the character's perception and observation.

Thus, the information about the character's traits is presented either explicitly or implicitly in the artistic dialogue using a variety of techniques and linguistic means that play an important role in character image creation. The authors “encode” meaning in their text and the reader has to understand the “coded meaning.” Both the explicit and the implicit context should be taken into account at perceiving the character's image in the artistic dialogue; special attention is given to the latter, as hidden meaning, which gives an indication of a person's identity, has important value for the linguistic interpretation of characters' speech.

Readers need literary competence and knowledge in order to perceive adequately the literary work which are reflected in the categories of the “background knowledge” (proper names, toponyms, dates, historical events, names of famous people, names of musical groups, movies, books, theaters) and “intertext-

tuality.” Each of these categories has a special significance in forming adequate characters’ images in the reader’s mind based on information received from an artistic dialogue.

### **Bibliography**

1. Пальчун, Григорий. *Дискурсивные связи в рамках обмена репликами*. Материалы докладов международной научной конференции. Минск, 12 ноября 1998 г, Часть 2. Минск: МГЛУ, 1998, 170 p.
2. Городникова, Маргарита. *Функционирование диалогических структур в составе художественного текста*. Сб. науч. тр., Вып. 360, 1990.
3. Sanger, Keith. *The Language of Fiction*. London, New-York: Routledge, 1998, 114 p.
4. Гакова, Виктория, *Грамматика и риторика характеризующих высказываний о собеседнике (На материале канадского варианта английского языка)*. Санкт-Петербург, 2005, 173 p.
5. Кунин, Александр, *Курс Фразеологии современного английского языка*. Москва: Изд. центр «Феникс», 1996, 381 p.

### **Literary sources:**

1. Allen, Woody. *Central Park West*. New York: Random House Trade Paperbacks, 2004. 87 p.
2. Fielding, Helen. *Cause Celeb*. London: Picador, 1994. 342 p.
3. Fielding, Helen *Olivia Joules and the Overactive Imagination*. London: Picador, 2004. 344 p.
4. Goldsmith, Olivia. *Pen Pals*. New York: Signet, 2002. 415 p.
5. Holden, Wendy. *Bad Heir Day*. London: Headline Book Publishing, 2000, 438 p.
6. Hornby, Nick. *A Long Way Down*. London: Penguin Books, 2005, 259 p.
7. Hornby, Nick. *How To Be Good*. London: Penguin Books, 2001, 243 p.

## STILISTICA TRADUCERILOR LITERARE: ALBERTO MORAVIA

**Tatiana PORUMB**

*conferențiar universitar, doctor în filologie,*

*Universitatea de Stat din Moldova*

**ORCID:** 0000-0003-4186-2507

Acest articol reprezintă un studiu contrastiv al culegerii de povestiri *Racconti romani* prin prisma traducerilor existente în spațiul basarabean în limba română. Lucrarea *Racconti romani* sau în traducere „Povestiri din Roma” a fost publicată de Alberto Moravia în 1954. Studiul ne-a permis evaluarea traducerilor din perspectiva fidelității transpunerii unui text dintr-o limbă în alta cu mijloacele lingvistice folosite de traducător, a strategiei adoptate de fiecare traducător în parte, dar și identificarea dificultăților ce apar în procesul de traducere, determinarea tehnicilor de traducere în transmiterea mesajului autorului către publicul țintă. Dificultățile majore de traducere care au fost determinate sunt de ordin stilistic, lexical, fonetic și sintactic.

**Cuvinte-cheie:** text literar, text sursă, text țintă, traducere literară, stil, echivalență.

This article represents a contrastive study of the collection of short stories “*Racconti romani*” through the lens of existing translations in the Romanian language in the Bessarabien region. The work “*Racconti romani*” or “*Stories from Rome*” was published by Alberto Moravia in 1954. The study allowed us to assess the translations in terms of fidelity in conveying a text from one language to another, considering the linguistic and stylistic means used by the translator, the strategies adopted by each translator individually, as well as identifying the difficulties that arise in the translation process and determining the translation techniques used to convey the author’s message to the target audience. The major translation difficulties identified are stylistic, lexical, phonetic, and syntactic nature.

**Keywords:** literary text, source text, target text, literary translation, style, equivalence.

Ce înseamnă traducerea? La această întrebare au încercat să dea răspuns mulți savanți și filosofi ai antichității și ai timpurilor noastre, printre ei se enumeră și Umberto Eco, care după o experiență de corector al traducerilor altor persoane, de traducător independent și, la rândul său, de autor tradus care a colaborat cu traducători de diferite națiuni din toată lumea, a formulat foarte simplu definiția procesului de traducere prin sintagma: “a spune cam același lucru” [1, p. 9].

Doar că acest *cam* apare foarte relativ, nemăsurabil, evaziv calitativ și cantitativ, extrem de extensibil și permite mai multe interpretări. În contextul traducerii, în afara acestui concept variabil și cuvintele *a spune* și *lucru* pot fi interpretate în mod diferit. Eco menționează că în prima jumătate a secolului trecut au fost elaborate teorii ale structurii și dinamicii limbilor, care au remarcat imposibilitatea unei traduceri perfecte dintr-o limbă în altă limbă; dar chiar cei care au elaborat aceste teorii, și-au dat seama că de fapt, de milenii, oamenii oricum traduc.

Poate că s-a tradus prost, dar cu toate acestea, oricât de lipsite de pricepere și de nefericite ar fi traduceri în care textele Vechiului și Noului Testament au ajuns la miliarde de credincioși din diferite limbi, o parte substanțială a umanității a găsit un acord asupra faptelor și evenimentelor fundamentale transmise de aceste texte, de la cele *Zece Porunci* la *Predica de pe Munte*, de la poveștile lui Moise la Patimile lui Hristos, mai mult decât atât, a fost transferat spiritul care animează acele texte.

Rezultă că teoria aspiră la o puritate de care uneori experiența de traducere se poate lipsi, dar este curios faptul de care experiență se poate lipsi o traducere și în ce măsură. Convingerea lui Eco este că “traducerea se bazează pe anumite procese de negociere, negocierea fiind tocmai un proces prin care, pentru a obține ceva, se renunță la altceva” [1, p. 18] (trad. noastră)—și în final părțile implicate ar trebui să aibă un sentiment de satisfacție rezonabilă și reciprocă în lumina principiului de aur că nu poți avea totul.

Prin urmare, ar fi bine să știm care sunt părțile acestui proces de negociere. Sunt mai mulți actori implicați în procesul de negociere a traducerii: pe de o parte există textul sursă, cu drepturile sale independente, iar uneori figura autorului empiric—încă în viață—cu posibilele sale pretenții de control asupra transferului implicit al aspectului cultural în care se naște textul; pe de altă parte există textul țintă, și cultura în care apare, cu sistemul de așteptări ale cititorilor săi, și chiar uneori industria editorială, care prevede diferite criterii de traducere în funcție de publicul țintă.

Traducătorul acționează în aceste cazuri ca un negociator între părțile reale sau virtuale, negocieri în care acordul explicit al părților nu este totdeauna solicitat. Caracterul negocierilor depinde mult și de natura sau obiectul traducerii, pentru care diferă pactul de veracitate, fiind diferit pentru cititorii unei cărți de istorie spre deosebire de cititorii de romane sau povestiri fantastice. Pentru cititorul cărții de istorie va fi important ca faptele și datele istorice să fie echivalent transpuse, iar cititorul romanelor fantastice nu va sesiza invenția traducătorului.

Fiecare limbă naturală impune vorbitorilor o viziune proprie a lumii. Pentru a înțelege un text, traducătorul trebuie să facă o ipoteză asupra lumii posibile reprezentată de acesta. Faptul dat demonstrează că “o traducere trebuie să fie fondată pe ipoteze plauzibile” [1, p. 37] pentru a face transferul unui text dintr-o limbă în alta. Pentru a evita inexactitățile, traducătorul ar trebui să posede o

competență extralingvistică enciclopedică care să-i permită să-și imagineze lumea posibilă a romanului.

Eco este convins de faptul că se traduc texte și nu se traduc sisteme lingvistice [1, p. 44]. Interferența lingvistică, cunoscută și sub denumirea de transfer lingvistic, se referă la transferul pozitiv sau negativ al caracteristicilor lingvistice între limbi. Transferul lingvistic este pozitiv atunci când structura sau elementul lexical, gramatical sau sintactic tradus este același în ambele limbi. Dimpotrivă, transferul lingvistic negativ are loc atunci când structura lexicală, gramaticală sau sintactică este diferită de la o limbă la alta, iar rezultatul încalcă legile lingvistice în limba țintă.

Problema echivalenței sau cea a corespondenței și adecvării în traducere poate fi discutată la diferite niveluri ale limbii, având în vedere componenta semantică, stilistică, gramaticală sau fonetică. Cea mai importantă dintre ele este, desigur, componenta lexicală, deoarece cuvântul este principalul purtător al informației denotative și a celei conotative în procesul transferului interlingvistic. În nenumărate situații, traducerea înseamnă și recurgerea la resursele conotative ale termenilor, deoarece acestea sunt mărci specifice culturii unei comunități. Conotațiile pot fi social-politice, etice, etnogeografice, estetice etc. Cuvintele care dezvoltă conotații etnogeografice în interiorul unei limbi, de obicei, nu au echivalent în alte limbi, având un pronunțat specific național (cf. *doină, horă, dor* în română; *ti voglio bene, apericena, pizza, lasagna, spaghetti, magari, mica, mafia* în italiană ș.a.). Această categorie de cuvinte, numite exotisme, sunt „împrumuturi lexicale directe din alte limbi și se folosesc la redarea coloritului local, exprimând specificul național al unui popor și încadrându-se în categoria etnografismelor lingvistice” [2, p. 45]. O particularitate structurală a exotismului este că, spre deosebire de cuvintele împrumutate, care impun adaptarea fonetică și morfologică, acestea posedă mai multe caracteristici: își păstrează forma din limba de origine, îndeplinesc funcția denominativă, sunt cuvinte monosemantice, nu au sinonime sau antonime. În cazul operelor literare, asemenea unități lexicale sunt, în general, transcrise în forma lor originală, fiind explicate la subsolul paginii sau în glosare speciale.

Dacă echivalarea la nivel denotativ în general nu pune probleme, echivalarea la nivel conotativ (semnificații metaforice și simbolice) a textelor poetice “rezistente la traducere” poate fi un obstacol de netrecut. Pentru a fi echivalent, textul tradus trebuie să aibă nu numai același conținut informativ, ci și să funcționeze la fel ca originalul. Misiunea traducătorului devine astfel nu numai o problemă de competență lingvistică, de răbdare, imaginație, sensibilitate, ci și de competență biculturală.

Pentru a respecta, într-o traducere, spiritul și litera textului original, vor fi sacrificate unele aspecte în favoarea altora. Se afirmă că echivalența este o formă de manifestare a sinonimiei bilingve. Așa cum nu există sinonimie perfectă în



interiorul unei limbi (sinonime absolute există numai în nomenclatura tehnică), e cu atât mai dificilă sarcina traducătorului de a pune în relație de sinonimie echivalentele din două limbi diferite, care reprezintă atât alte forme, cât și sensuri care nu coincid total.

În acest articol am hotărât să comparăm două versiuni de traducere a unei povestiri din cea mai cunoscută lucrare a renumitului scriitor italian Alberto Moravia *Povestiri din Roma* (titlul original în italiană: “*Racconti Romani*”), publicată în anul 1954. Această carte este o colecție de povestiri scurte care explorează viața cotidiană în Roma, într-un stil realist și într-o manieră satirică, având obiectivul să prezinte tabloul complex al societății romane și să inducă reflecții asupra condiției umane.

*Povestirile din Roma* propun o varietate de personaje, de la oameni obișnuiți la figuri excentrice și marginale ale societății. Alberto Moravia a avut abilitatea să dezvăluie subtilitățile umane și să evidențieze contradicțiile sociale și morale ale timpului său. Povestirile din carte acoperă o gamă largă de subiecte, inclusiv iubirea și relațiile interpersonale, sărăcia și inegalitatea socială, corupția și lupta pentru supraviețuire. Moravia explorează adesea aspecte intime și obscure ale vieții cotidiene, precum sexualitatea, obsesiile și frustrările personale. Un aspect remarcabil al *Povestirilor din Roma* este abilitatea lui Moravia de a oferi cititorului o imagine autentică a orașului Roma și a societății italiene din acea perioadă. El ilustrează atât frumusețea și fascinația orașului etern, cât și latura întunecată, abrutizantă și dezumanizantă a vieții într-un mediu urban aglomerat. Stilul lui Moravia este caracterizat de o prospețime în observație și de o analiză adâncă a psihologiei personajelor. Autorul reușește să redea atmosfera și nuanțele emoționale ale situațiilor, dezvăluind ipocrizia și absurdul vieții umane.

Una din versiunile de traducere pe care am găsit-o la Biblioteca Națională a Republicii Moldova îi aparține lui George Lăzărescu, reputat specialist în limbile italiană și latină, doctor în științe filologice al Universității din București, cadru didactic al acestei instituții (1954-1990) și profesor al Universității din Pisa, autor de lucrări dedicate studiului limbii, culturii și civilizației italiene. Versiunea de traducere a lui George Lăzărescu a apărut în anul 1955.

A doua versiune datează cu anul 1961 și îi aparține lui B. Negrea, traducător din perioada sovietică, care a colaborat cu Editura de Stat “*Cartea Moldovenească*” în timpul existenței acesteia. În perioada sovietică, Editura de Stat “*Cartea Moldovenească*” a fost principala editură din Republica Moldova și a publicat numeroase cărți în limba română, inclusiv traduceri ale unor opere literare străine. Traducerea operelor literare străine se efectua, de obicei, din limba rusă în limba română (sau limba moldovenească, așa cum era cunoscută în perioada sovietică), fiind un proces complex responsabilitatea revenea traducătorilor profesioniști. Ar fi cazul să menționăm faptul că din 1961 până în prezent în spațiul basarabean nu au fost realizate alte traduceri ale *Povestirilor din Roma*.



Menirea acestui studiu este de a evalua contrastiv versiunile de traducere din perspectiva fidelității textului sursă și a depășirii dificultăților de traducere care apar la transpunerea textului original din limba italiană în limba română. Printre obiectivele care ne vor ajuta să atingem scopul propus se enumeră: stabilirea ansamblului de procedee de transpunere folosite de traducători cu scopul de a transfera în limba țintă sensul textului sursă, transpunerea atmosferei culturale în care este produs sensul, adaptarea strategiei, procedeele și mijloacelor etc. de traducere în vederea transferării sensului textului sursă. Așadar, vom analiza stilul fiecărui traducător, apreciind dacă trăsăturile lingvistice, culturale și sociale au fost păstrate în varianta tradusă. Intenția este de a sublinia expresivitatea traducătorilor și de a examina utilizarea mijloacelor lingvistice pentru a compensa raritatea lexicală sau ambiguitatea semantică în încercarea de a păstra stilul “unic” al prozatorului italian. Abordarea stilistică va servi drept instrument pentru o mai bună înțelegere a strategiei traducătorilor, a trăsăturilor comune și a diferențelor dintre traducerile analizate. La baza studiului stă metoda descriptivă fără aplicarea analizelor statistice. Examinarea include alegerile lingvistice problematice sau provocatoare din perspectiva stilistică.

Textul povestirilor mărturisește despre cultura, ocupațiile, sentimentele, valorile, cusururile și slăbiciunile oamenilor unei epoci. Referința textului la cultura romană a anilor ‘50 se reflectă la nivel lexical, stilistic, pragmatic. Povestirea pe care am ales-o pentru analiză are titlul original *La concorrenza* care în română a fost tradus prin “Concurența”.

Pentru început vom analiza traducerea numelor proprii în ambele versiuni. Problematika traducerii numelor proprii este la fel de complexă ca și statutul numelui propriu ca semn lingvistic, caracterizându-se prin aceeași eterogenitate privind metodele de abordare. Sincretismul abordării procedeele de trecere a numelor proprii dintr-o limbă în alta este favorizat de lipsa unei identități clare a acestuia ca entitate lingvistică, mai cu seamă în privința naturii conținutului său. Lipsa unui conținut semantic se datorează raportului dintre semn și semnificația acestuia, la numele proprii acest raport este de desemnare sau denominare, iar pentru numele comune raportul este de semnificare. Procedeele subsumate termenului generic de traducere variază de la un autor la altul în cazul numelor proprii. Conform tipologiei propuse de Grass [3, p. 115-122], traducerile numelor proprii se pot face prin: calc, traducere literală, transpunere, modulare, echivalența totală, traducerea explicativă, adaptare, ș.a.

Denumirea unei străzi din textul original din fragmentul care urmează, *poniamo che io metta su in via dell’Anima un negozio*” [4, p. 350] a fost tradusă prin diferite metode, Lăzărescu realizează o traducere fidelă originalului “*să presupunem că eu deschid sus, tocmai pe strada Anima, o olărie*” [5, p. 158], iar Negrea propune o traducere prin transliterarea atât a numelui propriu cât și a numelui comun și a prepoziției care-l precedă, folosind alfabetul chirilic: *să presupunem*

că eu deschid pe *via del Anima* o prăvălie de veselă” [6, p. 192]. Observăm că în versiunea lui Negrea transliterarea numelui comun italian *via* nu permite înțelegerea sintagmei și anume că este vorba de denumirea unei străzi.

Traducerea lexicului de-asemena ridică multe probleme în redarea sensului unui mesaj. Lexicul fiecărei limbi este alcătuit dintr-un ansamblu de cuvinte cu o structură semantică proprie acestei limbi, fapt ce presupune, în procesul de traducere, două probleme diferite, una la nivelul semnificațiilor, cealaltă la nivelul semnificatelor. Să începem de la semnificat: semnificatele codificate de cuvintele din oricare limbă sunt parțial diferite de semnificatele codificate de cuvintele corespunzătoare celorlalte limbi, astfel încât uneori când traducătorul va trebui să exprime sensurile existente în limba sursă dar inexistente în limba țintă, va încerca să găsească un corespondent funcțional și potrivit contextului; adică, oricare limbă prezintă lacune de ordin semantic în comparație cu celelalte limbi. Vom analiza câteva situații în care traducătorii au aplicat metode diferite pentru soluționarea problemelor de ordin semantic.

Chiar în prima frază autorul povestirilor folosește cuvântul *anima* cu sens figurat: *Dicono che la concorrenza è l'anima del commercio* [4, p. 350]. Traducerea sintagmei *anima del commercio* nu prezintă dificultate sporită pentru traducător, *anima* se va traduce *suflet* cu accepția metaforică de “element esențial al unui lucru”. Spre deosebire de Lăzărescu care traduce expresia în limba țintă prin echivalentul lexical corespunzător: *Concurența, se spune este sufletul comerțului* [5, p. 158], Negrea optează pentru traducerea sensului figurat al cuvântului “suflet” din limba sursă printr-un sens învechit al lexemului “nerv”: *Se spune că concurența e nervul comerțului* [6, p. 192].

Expresia neutră din limba sursă ... *quando ero ragazzino...* [4, p. 350] în traducere ar corespunde cu transpunerea lui Lăzărescu ... *când eram copil...* [5, p. 158], pentru traducerea căreia Negrea propune o variantă marcată stilistic în limba țintă: ... *pe când eram încă de-o șchioapă* [6, p. 192]. Negrea pare să fie furat de ispita de a spune mai multe decât spune textul original sau poate că textul sursă nu era în italiană ci în limba rusă și oferea o altă transpunere. Cert rămâne faptul că Negrea îmbogățește textul original cu transpunerea în limba țintă a expresiilor neutre în expresii idiomatice sau adăugând elemente lexicale în textul țintă inexistente în original, cum este cazul epitetului *blestemată*: ... *mio nonno che ... per via della concorrenza era fallito due volte...* [4, p. 350], este tradus la Negrea astfel: *el ... din cauza acestei blestemate concurențe dăduse faliment de două ori* [6, p. 192], iar la Lăzărescu transpunerea respectă originalul: ... *bunicul ... dăduse faliment de două ori din cauza concurenței*; [5, p. 158]; expresia ... *ritto presso il caretto* [4, p. 352] la Lăzărescu este tradusă cu un adjectiv adecvat contextului: ... *țeapăn lângă cărucior* [5, p. 162], iar Negrea propune din nou o extensie prin comparație: ... *stând lângă cărucior, drept ca un stâlp* [6, p. 194]; expresia verbală din textul italian *Io persi la pazienza* Lăzărescu o traduce literal:

*Eu îmi pierdui răbdarea...* [5, p. 164], iar Negrea folosește din nou un idiomatism: *Eu mi-am ieșit din pepeni...* [6, p. 195].

Am observat, de asemenea, că traducătorul Negrea tinde să folosească forme verbale mai puțin uzuale pentru limba țintă sau să traducă verbele din textul sursă prin expresii idiomatice. Este cazul transpoziției expresiei italiene *...lui mi fa la concorrenza* [4, p. 350] prin forma reflexivă reciprocă a verbului *a concursa: un altul ... începe să mă concureze* [6, p. 192]. Spre deosebire de Negrea, Lăzărescu propune o variantă literală a traducerii: *... el îmi face deci concurență*; [5, p. 158]. Verbul *fallire* din fraza italiană *... la clientela passa a lui e io fallisco...* [4, p. 350], cu sens de “a da faliment” este tradus de Lăzărescu prin transpoziție cu tendința de a păstra intenția textului sursă: *... clientela trece la el și eu dau faliment* [5, p. 158], iar Negrea extinde interpretarea verbului în textul țintă, înlocuindu-l cu o expresie idiomatică: *Cumpărătorii trec la dânsul, iar eu mă duc pe copcă* [6, p. 192]. Lăzărescu va păstra expresia verbală “a da faliment” în contextele care urmează [5, p.158 -159 ], iar Negrea va înlocui expresia idiomatică cu verbul “a se ruina” [6, p. 192-193].

Expresia verbală italiană *lo vorrei vedere scannato* [4, p. 350], în care verbul *scannare* are semnificația “a ucide în mod crud și violent o persoană”, este transpusă la Lăzărescu printr-o imagine la fel de crudă: *aș vrea să-l văd decapitat* [5, p. 159] și cu totul diferit la Negrea: *ducă-se la toți dracii* ... [6, p. 192]. Negrea se orientează în traducerea sa spre a reda sensul negativ al verbului din textul sursă utilizând resurse idiomatice din limba țintă, dar expresia românească *a se duce la dracu* în afara conotației de “a păți rău” mai are sensul de “a pleca în treaba lui”. Astfel, transpunerea lui Negrea nu va produce același efect asupra cititorului pe care îl produce originalul.

Pentru a traduce expresia *questo è il bello* în contextul: *... ma, appunto, questo è il bello della legge della concorrenza...* [4, p. 350], Lăzărescu a recurs la traducerea literală: *dar tocmai asta-i frumusețea legii concurenței* [5, p. 159]; în timp ce Negrea a optat pentru substituția cu o expresie idiomatică *aici e aici* care, de fapt, are sensul “acum e momentul hotărâtor”: *Dar vezi că aici e aici...* [6, p. 193]. Tendința traducătorului basarabean de a transpune conținutul unor expresii verbale din textul sursă prin înlocuirea lor cu expresii idiomatice se păstrează în tot textul povestirii: expresia evidențiată *... non hai la concorrenza e vendi come ti pare...* [4, p. 351], este tradusă literal la Lăzărescu: *... n-ai concurență și vinzi cum vrei* [5, p. 160], iar la Negrea prin idiomatism: *... n-ai concurenți și vinzi cum te tae capul...* [6, p. 193]. Negrea introduce precizări pe care nu le găsim în textul original: *... finché campo me le ricorderò...* [4, p. 351], *de-aș trăi o sută de ani, tot n-am să le uit* [6, p. 193], iar Lăzărescu rămâne fidel textului sursă *...nu le-oi uita cât oi trăi...* [5, p. 160].

Traducerea comparației *La madre ... simile ad uno di quei passerotti vecchi e grossi che non stanno mai fermi* [4, p. 352], este adaptată în varianta lui Lăză-

rescu care utilizează adjectivul *greoi* pentru italianescul *grosso* : *Maică-sa ... ca un vrăbioi bătrân și greoi care nu stă niciodată pe loc* [5, p. 161], iar al doilea traducător prin alegerea pe care o face: *Mama ei ... ca o vrăbie grasă și bătrână, care o clipă nu poate sta locului* [6, p. 194], crează o expresie directă și ofensatoare. Incomensurabilitatea sistemelor despre care scrie Eco [1, p. 37] se explică prin diversitatea viziunii asupra lumii pe care fiecare popor o exprimă cu ajutorul limbii.

Traducerea expresiilor idiomatice a constituit mereu o problemă pentru traducători, deoarece elementele componente ale idiomatismelor nu pot fi traduse literal, iar pentru expresia din textul sursă trebuie găsit echivalentul idiomatice în limba țintă. În următorul exemplu, expresia idiomatică ... *quella ragazza lì ti fa gola...* [4, p. 353], a fost tradusă de către ambii traducători prin două idiomatisme diferite în limba română, dar care transmit același sens: ... *și-ți lasă gura apă după fata aceea de acolo...* [Lăzărescu, p. 164] și ... *ți-a căzut cu tronc fata aceea...* [Negrea, p. 196]. Totuși, Lăzărescu a făcut încercarea să pastreze legătura cu textul sursă folosind o expresie idiomatică care conține cuvântul *gură*, acesta fiind din același câmp semantic cu *gola* “gât”.

Expresia idiomatică italiană: ...*gli faccio due occhi grandi così*. [4, p. 350], are semnificația de “a se uita batjocoritor”. Traducătorii au ales căi diferite pentru traducerea idiomatismului italian: Negrea recurge la un idiomatism pentru a traduce expresia originală în textul țintă: *am să-l fac să vadă stele verzi...* [6, p. 193], însă această expresie se utilizează în limba română atunci când cineva suferă o lovitură puternică, deși mulți o folosesc ca pe o amenințare: „îți dau una de vezi stele verzi”. Această alegere traducătorul a făcut-o, probabil, sub influența contextului în care urmează replica bunicului: “*pentru că ești repezit și violent*”. Lăzărescu, însă, optează pentru traducerea idiomatismului cu ajutorul verbului reflexiv *a se zgâi* “a se uita batjocoritor”: *m-aș zgâi la el uite-așa* [5, p. 159].

*Racconti romani* este o operă strâns legată de viața și realitatea Romei anilor '50 ai secolului trecut. Povestirile abundă de figuri grotești de toate categoriile – oropsiți de tot felul, meseriași, vagabonzi, delincvenți, șomeri, hamali, chelneri, vânzători ambulanti, frizeri – surprinși în activitățile lor de toate zilele. Această legătură poate fi determinată în fraza care urmează: *Avevo dunque ottenuto la licenza di venditore ambulante per un carrettino pieno di tutto un po': olive dolci, arance, castagne secche, fichi secchi, mandarini, noci, noccioline americane e altra roba simile* [4, p. 351]. În text au fost evidențiate expresiile care reprezintă specificul acelor ani și al aceluși loc. Pe atunci, vânzătorii ambulanti din Roma aveau un cărucior pentru marfa pe care o vindeau, în cazul nostru protagonistul vindea măslina dulce, portocale, castane uscate, smochine uscate, mandarine, nuci, alune, un tip de produse caracteristice pentru spațiul italian. De-asemenea, autorul folosește o mulțime de toponime reale: denumiri de stații (*traforo del*

*Gianicolo* “tunelul Gianicolo”), denumiri de străzi (*corso Vittorio* “bulevardul Vittorio”, *via Giulia* “strada Giulia”), denumiri de cartiere și regiuni ale Romei (Trastevere, Monteverde), de râuri (Tevere “Tibru”) și închisori (Regina Coeli) care ancorează narațiunea în spațiul urban al Romei.

Printre numeroasele tehnici de traducere aplicate de traducătorii acestor două versiuni a fost folosită și omiterea. În povestirea analizată, Moravia face o comparație între anason și culoarea albă a pielii protagonistei pe nume Eunice: *Si chiamava Eunice; e a me faceva pensare all' anice, forse per la bianchezza della carnagione, che era appunto quella dell' anice quando ci si mette in acqua...*[4, p. 352]. Anasonul este o plantă erbacee aromatică cu flori mici și albe. În versiunea lui Lăzărescu fraza este tradusă astfel: *O chema Eunice, iar asta mă făcea să mă gândesc la anason, poate din cauza cernației ei albe care era întocmai ca a anasonului când se înmoaie în apă* [5, p. 162]. Iar în versiunea lui Negrea din toată fraza în textul țintă a rămas doar o propoziție, fiind omisă toată comparația: *O chema Eunice.* [6, p. 194].

Cu privire la traducerea semnificațiilor din perspectiva fonosintactică, am remarcat faptul că traducătorul Lăzărescu modifică cu abilitate topica cuvintelor în frază pentru a evita asociațiile neplăcute de sunete (*Concurența, se spune, e sufletul comerțului* [5, p. 158]), asociație care apare în traducerea lui Negrea: *Se spune că concurența e nervul comerțului* [6, p. 192].

Modificările de ordine a cuvintelor în propoziție și a propozițiilor în frază pe care le aplică Negrea în versiunea sa de traducere conferă textului o fragmentare ce întrerupe firul și integritatea narațiunii, imprimându-i un caracter sacadat. Iată un exemplu:

*Era primavera: con le prime giornate calde, di buon mattino io mi mettevo a capo del ponte con il carrettino colmo...* [4, p.351], / *Era primăvară. Veniseră primele zile calde. Dezdediminează îmi instalam la capătul podului căruciorul plin,* [Negrea, p. 193]. / *Era primăvară: o dată cu primele zile călduroase mă așezam, dis-de-diminează, la capătul podului ...* [Lăzărescu, p. 160].

În final, vom face unele concluzii pe seama studiului efectuat. Mai întâi de toate e bine să menționăm faptul că traduceri permit dezvoltarea pluralismului spiritual, fiind o sursă de inovație, creativitate, originalitate, dezvoltare, creștere, schimb de experiență, un mecanism care permite călătorii în spații noi și timpuri trecute, prezente sau viitoare; iar pentru ca acest schimb de informații să contribuie la dezvoltarea multiculturală, traduceri trebuie să fie de calitate. Mai mult decât atât, traducerea unei opere literare dintr-o limbă în alta reprezintă trecerea acesteia din sistemul literaturii emițătoare în sistemul literaturii receptoare, traduceri devenind în cazurile respective forme noi, hibride, de interferență între două sisteme. “La trecerea unei opere literare dintr-un sistem în altul se schimbă și funcțiile textului tradus, acesta poate căpăta funcții noi, diferite de cele pe care le exercita în literatura de origine” [7, p. 37].



Evaluarea calității traducerilor depinde de mulți factori, printre care și existența unor proceduri de evaluare. În cazul textelor literare, “autorul este liber să-și aleagă strategia de scriitură, în timp ce traducătorul se supune, consecutiv sau simultan, constrângerilor originalului sau celor ale editorului ori destinatarului” [8, p. 152]. O traducere considerată de calitate într-o epocă poate rămâne de calitate mereu. Mai cu seamă atunci când se face traducerea textelor literare, deoarece transpunerea lor vizează recrearea frumosului în limba țintă. Calitatea traducerii nu depinde doar de talentul și profesionalismul traducătorului, ci și de alți parteneri, actori implicați în procesul de traducere.

Analiza povestirii *Concurența* în limba italiană și a versiunilor de traducere în limba română din anii '50-'60 ai secolului trecut ne-a permis să înțelegem mai bine complexitatea procesului de traducere, care de fapt se aseamănă cu procesul creației, deoarece presupune sesizarea imaginărilor artistice și reconstituirea stilului original din textul sursă pentru a transpune cu exactitate în limba țintă intenția și mesajul autorului. Cu referire la variantele de traducere analizate, considerăm că G. Lăzărescu a realizat o traducere fidelă originalului, prin încercarea sa de a transpune cu exactitate sensul originalului. Traducătorul nu se limitează la naturalizare, adaptare cu orice preț; ci își propune să satisfacă condițiile producerii sensului, păstrând obiectivul inițial al enunțării și conținutul informativ de origine, calitativ și cantitativ, să armonizeze – pe cât este posibil – contextele pragmatic și socio-cultural din textul sursă pentru destinatarii textului țintă.

Traducătorul basarabean, B. Negrea, a recurs în multe cazuri la o traducere semantică și idiomatică, pentru că a pus accentul mai ales pe valoarea estetică a traducerii în reproducerea mesajului original, utilizând frecvent expresii colocviale și idiomatice în textul țintă pentru expresiile neutre din punct de vedere stilistic din textul sursă. Constatăm faptul că traducătorul și-a dorit să transpună intenția comunicativă a autorului, spiritul și reacția emotivă pe care o suscită textul sursă, orientându-se la cultura și limba țintă, astfel încât nu doar limbajul dar și conținutul pe alocuri a suferit schimbări. Prin această adaptare a textului sursă, traducătorul le-a oferit cititorilor textului țintă un cod de acces la sistemul culturii sursă, la referințele socio-culturale legate de locutori și de relațiile dintre aceștia (familiale, profesionale, amicale, prezența sau absența raporturilor ierarhice etc.), la evenimente și relații ce alcătuiesc lumea reală a experiențelor, la atmosfera culturală a timpului și spațiului.

### **Referințe bibliografice:**

1. Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003, 395 p.
2. Corlăteanu, Nicolae. *Încadrarea lingvistică în realitățile europene*, Chișinău: Editura ASEM, 2001.

3. Grass, Thierry. *Quoi! Vous voulez traduire «Goethe» ? – Essais sur la traduction des noms propres allemand-français*. Peter Lang. Berne, 2002, 296 p.
4. Moravia, Alberto. *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 1997, (1-a ed. 1954), 408 p.
5. Moravia, Alberto. *Povestiri din Roma*. Traducere și cuvânt introductiv de G. Lăzărescu. Chișinău: Editura de Stat pentru literatură și artă, 1955, 175 p.
6. Moravia, Alberto. *Povestiri din Roma*. Traducere de B. Negrea. Chișinău: Editura de Stat „Cartea moldovenească”, 1961, 200 p.
7. Pavlicencu, Sergiu. *Traducerea ca interpretare: ultima versiune românească a romanului Don Quijote*. În: *Revistă de lingvistică și știință literară*, nr. 3–4, 2008.
8. Lungu-Badea, Georgiana. *Traducerea științifică*. [www.litere.uvt.ro/documente\\_pdf/articole/uniterm/uniterm1\\_2004/glungu.df](http://www.litere.uvt.ro/documente_pdf/articole/uniterm/uniterm1_2004/glungu.df) (accesat: 18.05.2023)



## STIL, LIMBAJ ȘI PERSPECTIVĂ NARATIVĂ ÎN PROZA LUI ROBERTO BOLAÑO

*Laura MÎRZAC*

*lector universitar, doctor în filologie,*

*Universitatea de Stat din Moldova*

**ORCID:** 0000-0002-7478-9468

Roberto Bolaño (1953-2003) reprezintă, indiscutabil, una din somitățile literaturii latino-americane din a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI. În prezentul articol, ne-am propus să punctăm câteva aspecte esențiale în viața și opera acestui distins scriitor și poet chilian, a cărui creație literară, profundă și polifațetică, nu încetează să impresioneze publicul cititor pasionat de o literatură de calitate. Drept repere pentru explorarea acestora ne vor servi stilul, limbajul și perspectiva narativă din proza bolañiană, care se caracterizează prin originalitatea abordării unor subiecte cotidiene, diversitatea fondului lexical, neutralitatea sau, dimpotrivă, figurativitatea limbajului, în care își găsește oglindire individualitatea inconfundabilă a prozatorului și poetului Roberto Bolaño.

**Cuvinte-cheie:** proză literară, narațiune, stil, limbaj, perspectivă narativă.

Roberto Bolaño (1953-2003) is, indisputably, one of the luminaries of Latin American literature from the second half of the 20th century - the beginning of the 21st century. In this article, we aimed to point out some essential aspects in the life and work of this distinguished Chilean writer and poet, whose literary creation, deep and versatile, never ceases to impress the reading public keen of quality literature. The style, language and narrative perspective of Bolañian prose will serve as benchmarks for their exploration, which is characterized by the originality of the approach to everyday subjects, the diversity of the lexical richness, the neutrality or, on the contrary, the figurativeness of the language, in which the unmistakable individuality of Roberto Bolaño, the prose writer and poet, is reflected.

**Key words:** literary prose, narrative, style, language, narrative perspective.

În prezentul articol ne-am propus să punctăm câteva aspecte esențiale în viața și opera consacratului scriitor și poet chilian Roberto Bolaño (1953-2003), a cărui scriitură, profundă și polifațetică, nu încetează să impresioneze publicul cititor pasionat de o literatură de calitate. Unul dintre cele mai sonore nume în literatura actuală, autor al unui impunător număr de scrieri literare, Roberto Bolaño devine un punct de referință și o legendă care a ajuns să cunoască un succes fulminant doar în ultimii ani de viață. Departe de a fi convențională, opera literară a scriitorului chilian continuă să fie editată și tradusă din spaniolă în

multe alte limbi, transformându-l în unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai literaturii secolului XX din toată America Latină.

Printre cele mai semnificative titluri ale sale se numără romanele *La senda de los elefantes* (1984), reeditat în 1999 cu titlul *Monsieur Pain*; *Estrella distante* (1996); *Los detectives salvajes* (1998); *Nocturno en Chile* (2000); *Una novelita lumpen* (2002); culegerile de povestiri *Llamadas telefónicas* (1997); precum și o serie de ediții postume *2666* (2004); *El Tercer Reich* (2010); *El gaucho insufrible* (2003); *El secreto del mal* (2007) etc. Mai mulți critici literari evidențiază drept trăsătură predominantă a scrierilor lui Roberto Bolaño conexiunea dintre viață și literatură, care se reflectă într-un limbaj simplu, dar în același timp original și profund.

Roberto Bolaño s-a născut la 28 aprilie 1953 în Santiago de Chile și a petrecut o bună parte a copilăriei sale în mai multe orașe din țara sa de origine, precum Valparaíso, Quilpué, Cauquenes, Los Ángeles (provincia Biobio) etc. La vârsta de 15 ani s-a stabilit împreună cu familia în Mexic, acolo unde și-a continuat studiile liceale până în anul 1969, atunci când a decis să abandoneze liceul pentru a se dedica totalmente literaturii. Perioada care a urmat mai apoi a fost marcată și de activitatea jurnalistică și comercială a tânărului Roberto Bolaño. După cinci ani de absență, în 1973, a revenit în Chile pentru a adera la proiectele de reformare a țării, promovate de președintele Salvador Allende, însă, drept consecință a loviturii de stat, care s-a produs la 11 septembrie 1973, a fost arestat în luna noiembrie a aceluiași an și eliberat cu 8 zile mai târziu, în urma unei fericite confluente a circumstanțelor.

Evenimentele care au avut loc în țara sa natală l-au determinat să revină la începutul anului 1974 în Mexic, pentru a se dedica intens literaturii și pentru a crea, în colaborare cu un grup de tineri intelectuali din acea epocă, mișcarea literară cunoscută cu numele de *infrarealism* și definită prin căutarea unei poezii libere și personale, marcate de experiența proprie și atitudinea personală față de viață a poetului. Primele sale volume de poezii (*Gorriones cogiendo altura*, 1975; *Reinventar el amor*, 1976) au fost încadrate în parametrii *infrarealismului* și au dat startul oficial carierei sale literare.

În 1977 Roberto Bolaño a abandonat Mexicul pentru a se stabili în Spania (Catalonia) unde, în pofida crizelor economice prin care urma să treacă, a continuat să se dedice cu devotament literaturii. Inițial, a încercat să se îndepărteze de *infrarealism* pentru a se orienta spre proza narativă. Aproximativ de proză a fost însoțită de participarea la mai multe concursuri literare, care s-au soldat cu obținerea prestigioaselor premii *Félix Urabayen* (1984, *La senda de los elefantes*); *Premio Municipal de Literatura de Santiago* (1998, *Llamadas telefónicas*); *Premio Herralde de Novela* (1998), *Premio Rómulo Gallegos* (1999, *Los detectives salvajes*); *Premio Ciudad de Barcelona*, *Premio Salambó* (2004, *2666*) etc.

După cum se poate conchide la această etapă, punctul de plecare al întregii sale creații, precum și al recunoașterii pe plan național și internațional, l-a constituit chiar viața distinsului scriitor chilian, marcată de o succesiune interminabilă de evenimente tumultuoase și de o neobosită căutare a propriei identități. Stilul inconfundabil al lui Roberto Bolaño reprezintă un amestec de genuri literare, o provocare, care îi permite să-și pună la încercare propriile abilități de poet și prozator.

În scrierile sale putem identifica adesea reflecții pe marginea unor asemenea valori cum sunt scrierea și lectura. Numeroasele sale personaje, care sunt înzestrate cu o individualitate proprie, își fac apariția pe fundalul narativ în postură de scriitori, pentru care literatura și valorile inerente acesteia reprezintă totul, sau într-o postură de detectivi, care simbolizează acea căutare neobosită, caracteristică pentru întreaga sa generație.

Universul său narativ condensează o lume eclectică, reflectată frecvent într-o formă fragmentată, care lasă să se întrevadă aluzia la o enigmă pe care o ascunde textul și promisiunea continuă că mai rămâne ceva de descoperit. Modul în care Roberto Bolaño își narează istoria se caracterizează printr-un ritm alert, o doză minimă de descriere sau chiar absența totală a acesteia, or, forța cuvintelor pe care autorul le stăpânește cu desăvârșire, reprezintă o consecință firească a fuzionării abilităților sale poetice și narative.

Indiferent de faptul că numeroasele sale personaje se află în permanență la limita disperării sau chiar a psihozei, limbajul de care face uz scriitorul este în măsură să aducă într-un punct comun și să unească extremele, oscilând de la un vocabular obscen și deviant, impregnat de absența totală a principiilor morale sau incapacitatea vorbitorului de a-și controla emoțiile, până la un limbaj elevat, care întrunește succesiuni abundente de metafore și epitete, relevând o dată în plus sensibilitatea cu care scriitorul-poet percepe lumea înconjurătoare.

În majoritatea scrierilor lui Roberto Bolaño narațiunea este realizată de un narator diegetic, care își anunță prezența într-un mod clar, chiar din primele rânduri, prin folosirea exclusivă a mărcilor persoanei întâi. (*Ahora soy una madre y también una mujer casada, pero no hace mucho fui una delincuente.* [1, p. 1]) În această ordine de idei, trebuie să menționăm importanța alegerii adecvate a eului narator, deoarece aceasta reprezintă una dintre cele mai semnificative decizii, pe care urmează să o ia autorul. Este evident că aceeași istorie va trebui să fie abordată diferit, în funcție de identitatea subiectului enunțării, ținându-se cont de faptul că vârsta, originea socială sau geografică, nivelul de cultură, circumstanțele etc., se vor oglindi, inevitabil, în cadrul discursului.

În mod asemănător, se va ține cont de identitatea naratorului pentru a scoate în evidență relația acestuia cu alte personaje sau evenimente, din care va rezulta specificul tonului narativ. (*A mí, por el contrario, me gustaba entrar en lugares desconocidos, establecimientos plastificados, higiénicos, con muchos clientes, o*

*establecimientos de ínfima categoría, con un empleado solitario de origen balcánico o asiático, donde nadie sabía nada de mí. En esos días experimenté algo que se parecía si no a la felicidad, sí al entusiasmo. [1, p.5]; Tenía diecisiete años y mis días, quiero decir todos mis días, uno detrás de otro, eran un temblor constante. Nada me entretenía, nada vaciaba la angustia que se acumulaba en mi pecho. Vivía como un actor imprevisto dentro del ciclo iconográfico del martirio de San Vicente. [2, p. 58]).* Exemplele citate ilustrează elocvent un ton narativ recognoscibil, care va putea fi urmărit pe parcursul întregii narațiuni, acesta fiind marcat de asemenea detalii ca predilecțiile subiectului-locutor, înclinația spre o autoanaliză excesivă sau lipsa de încredere în propriile forțe, or aspectul verbal se manifestă într-un limbaj peiorativ, pe alocuri agresiv chiar sau în concentrarea unui fond lexical cu conotație negativă (*un temblor constante; nada vaciaba la angustia; el martirio de San Vicente*). Alteori, dimpotrivă, vocabularul denotă un spirit de observație fin, în spatele căruia se ascunde un subiect calm, echilibrat și prudent (*donde nadie sabía nada de mí*).

O altă trăsătură caracteristică pentru stilul lui Roberto Bolaño este dinamismul care își propune să imite ritmul alert al unei relatări cotidiene, care posedă „vibrație umană” și nu pretinde să formalizeze narațiunea, ci să o apropie la maximum de cea reală (*Acepto, ¿Pero en qué puedo ayudarle? En asuntos de poesía, dijo. Wieder era poeta, yo era poeta, él no era poeta, ergo para encontrar a un poeta necesitaba la ayuda de otro poeta. Le dije que para mí Carlos Wieder era un criminal, no un poeta. Bueno, bueno, dijo Romero, no nos pongamos intolerantes, tal vez para Wieder o para cualquier otro usted no sea poeta o sea un mal poeta y él o ellos sí, todo depende del cristal con que se mira, como decía Lope de Vega, ¿no cree? [3, p. 68]; El joven bardo, por el contrario, tenía una risa delgada como el alambre y como el alambre nerviosa, y su risa siempre iba detrás de la gran risa de Farewell, como una libélula detrás de una culebra. [4, p.5])* Pe baza acestor exemple, se poate observa cu ușurință nedorința autorului de a diversifica fondul lexical pentru a produce întotdeauna impresia unei exprimări elevate. Autorul optează pentru o exprimare „vie” recurgând frecvent la repetiție (*poeta; risa*), un procedeu elementar, care accentuează o dată în plus relevanța condiției de poet, în circumstanțele la care se face referire și detaliile necesare pentru a caracteriza un anumit personaj.

O altă particularitate, pe care o atestăm frecvent în operele lui Roberto Bolaño este „coexistența” discursului narativizat cu dialogul, formă esențială de interacțiune prin limbaj care constă într-un schimb de replici, efectuat între două sau mai multe persoane cu rol mobil și alternativ de locutor și interlocutor (emițător și receptor). În structura narațiunii, dialogul reprezintă un procedeu, capabil de a se manifesta în forme diverse și, uneori, inedite. Pe de o parte, dacă dialogul respectă principiile conversației orale și întrunește aspectele sintactice și lexicale corespunzătoare, atunci în narațiune pătrund o serie de elemente de lim-

bă vorbită și de expunere orală, care îi imprimă textului un pronunțat caracter de oralitate. Pe de altă parte, procedul în discuție este interesant din punctul de vedere al participării/retragerii naratorului sau a subiectului dotat cu responsabilitatea de a anunța, dirija, modera sau aprecia vocile textului. În condițiile absenței totale a acestui subiect, cititorul va fi nevoit să realizeze, în mod independent, o organizare și o sinteză coerentă a informației furnizate, care poate reflecta o viziune unică asupra faptelor relatate sau, dimpotrivă, un contrast ideologic și/sau axiologic vădit, care urmează a fi supus unei interpretări. Prin urmare, se poate conchide că prezența dialogului în discurs tinde să transforme cititorul într-un interpret activ, spre deosebire de cazurile în care exprimarea naratorială monologată stimulează, mai curând, pasivitatea receptării.

Or, se poate observa adesea prezența vorbirii dialogate în fragmente lipsite totalmente de „densitate semantică”, menite să suplinească prin extensie cantitativă secvențele în care tensiunea atinge cote maxime sau pentru a provoca suspansul:

- *¿Madame Grenelle?*

- ...

- *Soy yo, Pierre Pain, ¿qué le ocurre?*

- *Nada, nada, nada...*

- *Entonces deje de llorar y suba a su cuarto* [5, p.38].

Totuși, dialogul rămâne a fi una din formele narative cele mai fiabile și mai sugestive pentru cititor, deoarece este lipsit, în aparență, de intermediari, reușind, în felul acesta, să provoace interesul și curiozitatea. Totodată, dialogul produce impresia existenței reale a acestor locutori dotați cu voce proprie, concluzia fiind următoarea: „deoarece vorbesc, există”.

Astfel, spre deosebire de dialogul cotidian, dialogul literar se subordonează convențiilor narațiunii, reprezentând un procedeu narativ, o transpunere literar-artistică a dialogului conversației curente și nu o reproducere literală a acestuia. Dialogul literar nu constituie altceva decât o modalitate de continuare a relatării la care, mai devreme sau mai târziu, naratorul va reveni. Oricât de puternică ar fi impresia că ne aflăm în fața unui dialog real, el rămâne a fi totuși „o reproducere”.

De fapt, posibilitățile dialogului sunt numeroase și diverse și, din acest motiv, este extrem de dificil de a le identifica în totalitate și de a le defini cu precizie, deoarece concluziile formulate în urma analizei unui dialog literar concret nu vor fi neapărat valabile pentru o altă analiză. În felul acesta, putem constata că principala finalitate stilistică a dialogului rezidă în întreruperea monotoniei, caracteristice pentru exprimarea monologată, în vederea deschiderii accesului vocilor alternative ale personajelor, care creează un efect mimetic și o impresie realistă. Totuși, efectul dat nu se produce doar grație utilizării unei anumite forme de reproducere a discursului. Acesta reprezintă, mai degrabă, o consecință firească

a interacțiunii mai multor factori și circumstanțe, care reușesc să transforme o experiență comună într-o narațiune memorabilă.

În concluzie, ținem să menționăm că întreaga creație literară a lui Roberto Bolaño denotă tranziția spre o literatură nouă, cu o problematică vastă, care oscilează constant între reflecțiile interioare ale unui individ aflat la răscruce și o tematică socială acută, în care se reflectă preocupările unei generații, în încercarea de a da un răspuns la întrebări eterne și recurente. Este evident faptul că singularitatea stilului bolañian se datorează atât talentului înnăscut și sensibilității sale artistice, cât și spiritului rebel, care tinde spre o răsturnare a tradiției, pentru a scoate în evidență propria sa viziune a literaturii – o experiență vie și nu neapărat profesionistă sau academică.

### **Referințe bibliografice:**

1. Bolaño, Roberto. *Una novelita lumpen*. Barcelona: Anagrama, 2000, 160 p.
2. Bolaño, Roberto. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003, 182 p.
3. Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996, 157 p.
4. Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000, 152 p.
5. Bolaño, Roberto. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999, 176 p.

## RECEPTAREA CREAȚIEI CONRADIENE LA NIVELUL INTERPRETĂRILOR CRITICE

**Ecaterina CRECICOVSCHI**

*conferențiar universitar, doctor în filologie,*

*Universitatea de Stat din Moldova*

**ORCID:** 0000-0002-1997-939X

Receptarea lucrărilor lui Joseph Conrad (1857-1924) la nivelul interpretărilor critice este un argument firesc care se impune în prezentul studiu, necesitatea investigării problemei date fiind determinată, în primul rând, de intenția de a tona terenul pentru a afla dacă neoromantismul și modalitățile narative de reprezentare ale lui s-au numărat printre prerogativele criticilor din literatura receptoare. În acest scop vom recurge la *modelul de cercetare* propus de S. Pavlicenco în *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc* (1995) care implică: 1) receptarea *la nivelul traducerilor*, ce răspunde instanței cititorului comun; 2) receptarea *la nivelul interpretării critice*, incluzând lucrările cercetătorilor și criticilor din literatura receptoare despre literatura emițătoare; 3) receptarea *prin creații originale*, când receptorul este, la rândul lui, producător de opere inspirate din literatura emițătoare sau care abordează teme sugerate de aceasta. Este evident că receptarea la nivelul interpretărilor critice este suficientă pentru a explica întrebarea formulată, respectiv, le vom ignora pe celelalte două pentru a avea o viziune focalizată asupra subiectului propus. Dintre țările unde a fost receptată opera lui J. Conrad, vom face referință, cu precădere, la Polonia, Rusia, România, Marea Britanie și SUA.

**Cuvinte-cheie:** receptare, interpretare critică, neoromantism, traduceri, model de cercetare, instanța cititorului comun, literatura receptoare, literatura emițătoare, spațiu cultural polonez.

Joseph Conrad (1857-1924) 's work reception at the critical interpretation level is an obvious argument in the present study, while the need to investigate the problem was prompted primarily by the intention to find out whether Neoromanticism and its narrative representation were among the prerogatives of the critics in the receiving literature. Hence, the article will resort to *the research model* proposed by S. Pavlicenco in *The Reception of Spanish Literature in the Romanian Cultural Background*(1995) which involves: 1) reception at *the level of translations*; 2) reception at *the level of critical interpretation*; 3) reception *through original creations*. The reception of critical interpretations is enough to clarify the major concern, hence, the present discourse will ignore the other two to have a focused view of the tackled subject. Among the countries where J. Conrad's work was received, the study will refer, in particular, to Poland, Russia, Romania, Great Britain and the USA.



**Key-words:** reception, critical interpretation, Neoromanticism, translations, research model, common reader instance, receiving literature, sending literature, Polish cultural background.

Receptarea lucrărilor conradiene este un argument firesc care se impune în prezentul studiu, necesitatea investigării problemei date fiind determinată, în primul rând, de intenția de a tatonat terenul pentru a afla dacă neoromantismul și modalitățile narative de reprezentare ale lui s-au numărat printre prerogativele criticilor din literatura receptoare. În acest scop vom recurge la modelul de cercetare propus de S. Pavlicenco în *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc* (1995) care implică:

1) receptarea la nivelul traducerilor, ce răspunde instanței cititorului comun;

2) receptarea la nivelul interpretării critice, incluzând lucrările cercetătorilor și criticilor din literatura receptoare despre literatura emițătoare;

3) receptarea prin creații originale, când receptorul este, la rândul lui, producător de opere inspirate din literatura emițătoare sau care abordează teme sugerate de aceasta [1].

Este evident că receptarea la nivelul interpretărilor critice este suficientă pentru a lămurii întrebarea formulată, respectiv, le vom ignora pe celelalte două pentru a avea o viziune focalizată asupra subiectului propus. Dintre țările unde a fost receptată opera lui J. Conrad, vom face referință, cu precădere, la Polonia, Rusia, România, Marea Britanie și SUA.

Luând în considerație reacțiile împărțite ale polonezilor față de realizările compatriotului lor, urmează să stabilim mai întâi cum au fost receptate creațiile conradiene în țara sa de baștină. La nivelul studiilor critice, receptarea lui J. Conrad trece prin mai multe etape. Astfel, anul 1925 marchează o reevaluare a importanței scriitorului în spațiul cultural polonez, ostilitatea inițială cedând pozițiile unei considerații înduioșătoare, criticii polonezi începând să se preocupe de aspecte variate ale formulei „Conrad și Polonia” [2, p. 38]: patriotismul autorului, viziunile lui politice, legăturile cu tradiția poloneză etc. În timpul ocupației naziste, care a durat 6 ani, J. Conrad este interzis, cu toate că anume în acea perioadă romanul *Lord Jima* însuflețit tinerii din rândurile partizanilor, iar în anii 50-55 apare pe lista neagră a Poloniei staliniste. Anul 1957 este un an de cotitură – este anul când interesul pentru J. Conrad în Polonia reînvie la cote maxime, anul când sub ospiciile Academiei de Științe din Polonia, a Uniunii scriitorilor polonezi și a Penclub-ului polonez este sărbătorit Centenarul lui Conrad la Varșovia la care sunt invitați oaspeți notorii ca R. Curle, J. Baines, Dr. I. Vidan ș.a., anul când ies de sub tipar noi ediții ale lucrărilor conradiene și când cele mai cunoscute periodice din țară publică articole și recenzii dedicate creației scriitorului de origine poloneză. Este semnificativ că evenimentul a fost celebrat și de Uniunea scrii-

torilor polonezi de peste hotare prin editarea unei antologii, tot în același an la Londra cu titlul *Conrad Zywy* („Conrad trăiește”). Volumul cuprinde un material critic important despre stereotipurile politice ale lui J. Conrad, legătura autorului cu mișcarea literară „Polonia tânără”, problema naționalității lui duble, atitudinea sa față de Dostoievski, Tolstoi, Turgheniev, scrisorile tatălui său, cele 18 scrisori nepublicate către J. Galsworthy etc. Relevante sânt în contextul dat și eseurile de la Simpozionul dedicat lui Conrad, publicate în 1958 în *Neophilological Quarterly*. Aici prezintă interes contribuțiile polonezilor W. Chwalewik despre asocierea creației conradiene cu patru școli principale din arta literară: umanismul realist din secolul al XVIII-lea; poezia romantică din secolul al XIX-lea; naturalismul de la sfârșitul secolului al XIX-lea; estetismul finisecular; a lui S. Hellsztynski despre J. Conrad – omul și creatorul; a lui W. Tarnowski despre latura creatoare a minții și operei lui J. Conrad; ale Rozei Jablkowska despre studiile dedicate lui Conrad din Marea Britanie și SUA și despre studiile poloneze dedicate lui Conrad peste hotare. A. Gillion susține [2, p.46], de asemenea, că reevaluarea lui J. Conrad în Polonia se datorează în mare măsură și reînvierii interesului pentru creația tatălui său în anii 57-58. Valoroase pentru receptarea lui J. Conrad la nivelul interpretării critice rămân studiile lui Z. Najder și a lui Dr. G. Morf, citate în lucrare.

Se știe că atitudinea conradiană față de ruși și tot ce-i rusesc, cu unele excepții, era departe de a fi agreabilă, în pofida faptului, în spațiul cultural rus scriitorul s-a bucurat de popularitate atât printre cititori, cât și critici încă din timpul vieții [3, p. 4]. J. Conrad debutează în literatură în 1895, iar prima mențiune despre autor în presa rusă apare deja în 1896, D.M. Urnov semnalând [3, p. 3] că pe parcursul timpului toate lucrările finisate ale lui J. Conrad au fost traduse. Totuși, reacțiile cititorilor erau diferite. *Negrul de pe „Narcis”*, spre exemplu, s-a bucurat de succes printre cititori, în timp ce *Trăsnaia lui Almayer* nu s-a vândut pur și simplu, explicația fiind că scriitorul „părea straniu, neobișnuit” [3, p. 97], situație depășită ulterior. La nivelul interpretărilor critice, receptarea creației conradiene în spațiul cultural rus cunoaște două etape [4, p. 111-112]. Prima etapă vizează anii 20-30, când cercetătorii sovietici surprind în lucrările lui J. Conrad preocupări ca: degradarea unei personalități umane integre (S. Dinamov, 1929), mascarea obiectivă a realității coloniale (N. Rîkova, 1933), complexitatea metodei artistice, influența literaturii ruse asupra scriitorului (E. Lann, 1924/1929), latura romantică a operei sale și asocierea lui, alături de R.L. Stevenson, cu neoromanticii englezi (F.P. Șiller, 1937) etc. Observăm că, inițial, J. Conrad era receptat în lumina artei decadente și a criticii socialiste, ca, mai târziu, spectrul problemelor elucidate să ia o altă turnură și să crească simțitor. Fenomenul devine și mai sesizabil în a doua jumătate a anilor 50, această etapă caracterizându-se prin abordarea multilaterală și complexă a operei lui J. Conrad. Încep să apară numeroase articole de I.A. Kașkin, Iu.I. Kagarlițki, B.L. Sucikov, N.Ia. Diakonova, V. Panov, I. Șaitanov, precum și teze de doctor, axate pe teme ca tendințele umaniste

în opera scriitorului (M.T. Krugleak, 1967), eroul și conflictul în creațiile târzii ale lui J. Conrad (E.S. Sebejko, 1970), concepția estetică a autorului în perioada timpurie a activității sale (I.A. Voznesenskaia, 1976), subiectul și compoziția romanelor conradiene (B.K. Șilinea, 1977), poetica și problematica prozei scurte (V.V. Țibuliskaia, 1982), măiestria artistică la J. Conrad (L.A. Ahmecet, 1986). Concluziile etapei date de receptare a scriitorului în Rusia, amintește A.A. Burțev, sunt formulate în studiile lui M.V. Urnov și D.M. Urnov [4, p. 112]. În același timp, este important să subliniem că exegeții meționați și-au adus un aport considerabil la interpretarea operelor conradiene din perspectiva neoromantismului. De asemenea, a fost elaborată bibliografia studiilor critice rusești dedicate lui J. Conrad de Iu.I. Kagarlițki și publicată în Nr. 1 al revistei *Conradiana* (1968). Receptarea lui J. Conrad prin creații originale, la fel ca în Polonia, este mai puțin productivă, deși D.M. Urnov susține că influența conradiană poate fi resimțită la K. Paustovskii [3, p. 112].

Spre deosebire de Polonia și Rusia, în spațiul literar românesc, în planul receptării lui J. Conrad la nivelul interpretărilor critice, pot fi distinse câteva categorii de studii. Una dintre ele ar fi diversele ediții periodice – *Lupta, Gândirea, Curentul, Viața, Adevărul literar și artistic, Dimineața, Tribuna* ș.a. unde opera conradiană este comentată prin prisma unui nod de probleme ca locul ei în contextul înfloririi romanului englez (C. Petrescu, 1921), atitudinea politică a lui J. Conrad (B. Brănișteanu, 1925), problema limbilor în care se poate afirma un scriitor (T. Șoimaru, 1926), legătura ei cu literatura exotica (C. Petrescu, 1928), psihologia creației (P. Zarifopol, 1931), includerea lui J. Conrad printre autorii de cărți cu subiecte „marine” (N. Papatanasii, 1943). Relevant în contextul dat este și interviul acordat de L. Rebreanu din *Adevărul literar și științific* (1926), care atestă că prozatorul român a manifestat interes pentru J. Conrad, pe care „crede ... că l-a citit în întregime”. Altă categorie de studii critice include prefețele și postfețele ce însoțesc traducerile, valoroase fiind cele ale lui P. Solomon, M. Pădureleanu, Al. Vlad, M. Bogdan. Semnificative la acest capitol sânt și articolele din monografiile și studii concrete, precum cele ale lui D. Protopopescu, A. Bălu, G. Vereș, I. Cazan, M. Pillat. Nu în ultimul rând trebuie consemnate tezele de doctor: *Viziune și tehnică în opera lui Joseph Conrad* (I. Galea, 1976), *Tehnica narativă în lucrările lui H. James, J. Conrad și a V. Woolf* (C. Piticari, 1989), *Călătorie în propriul întineric al omului. Joseph Conrad și Saul Bellow* (R. Tal, 1994), *Ironia la Joseph Conrad, James Joyce și John Fowles. Proza scurtă* (L. Constantinescu, 1996), *Voci și limbi: Henry James, Joseph Conrad, Stephen Crane, Ford Madox Ford* (C. Chevereșan, 1998).

În comparație cu România, în Republica Moldova receptarea lui J. Conrad se află practic într-un con de umbră, referințele critice sunt episodice, iar creația prozatorului este cunoscută doar cititorului avizat, din mediul universitar sau academic, și aproape străină cititorului simplu, deși toate traducerile românești

existente se găsesc în bibliotecile noastre. Un fapt îmbucurător este, totuși, că în ultimul timp Ambasada Poloniei de la Chișinău în colaborare cu Biblioteca Națională au organizat o serată (2004) și o expoziție (2007) dedicate lui J. Conrad, contribuind, la rândul lor, la popularizarea vieții și operei scriitorului în țară.

În timp ce receptarea lui J. Conrad la nivelul creației originale este departe de a fi impunătoare în spațiile culturale polonez, rus și românesc, în cel anglo-saxon asistăm la o situație totalmente opusă, lucrările conradiene influențând considerabil, după cum am mai remarcat și anterior, numeroși autori englezi (F.M. Ford, G. Greene, W.S. Maugham, M. Lowry) și americani (F. Scott Fitzgerald, E. O'Neill, E. Hemingway, W. Faulkner, P. Theroux, W.S. Burroughs, R. Ellison). Și la nivelul interpretărilor critice, realizările vestului la capitolul respectiv le depășesc numeric pe cele din est, cum e și firesc, de altfel, J. Conrad bucurându-se de studii variate și multiple. Trebuie precizat, pe de altă parte, că, la fel ca în est, receptarea lui J. Conrad în vest n-a fost lipsită de întreruperi. Chiar după moartea sa, reputația scriitorului înregistrează un declin vădit și abia în anii 40 se dă startul unei etape noi în evoluția aprecierilor la adresa lui J. Conrad, poziția sa în literatură consolidându-se definitiv de această dată, iar numele scriitorului începând să fie vehiculat în critica academică și mai rar în eseul impresionist [5, p. 248]. De asemenea, în deceniile ce au urmat, atât lucrările conradiene „principale”, cât și cele „minore” au fost supuse unei investigații extinse, intense și exhaustive. Specific receptării lui J. Conrad în spațiul cultural anglo-saxon este și faptul că studiile critice despre autor reflectă modele critice curente. În această ordine de idei, constatăm că anii 30-40 marchează restabilirea reputației conradiene grație cercetărilor lui E. Crankshaw, M. Bradbrook și F.R. Leavis în Anglia și ale lui J.D. Gordan, M.D. Zaubel în America. În anii 50 este în plină desfășurare „reevaluarea academică serioasă” [5, p. 249], printre factorii care au impulsionat-o numărându-se preocupările postbelice, critica universitară, noua critică etc. Critica din anii 60-70 continuă discuția argumentelor lansate de Th.C. Moser și A.J. Guérard vizavi de latura psihologică a creației lui J. Conrad, dar este influențată și de abordarea arhetipală a lui N. Frye, expusă în *Anatomy of Criticism* („Anatomia criticii”, 1957). Preocupări prioritare la etapa respectivă devin viziunile filosofice și politice ale autorului, legătura sa cu ideologiile dominante din secolul al XIX-lea, formația sa continentală. Tot acum, tezele de doctor elaborate în SUA scot în evidență deficiențele textului conradian, punând bazele cercetărilor textuale. Se organizează conferințe în Texas, Miami, Canterbury, San Diego. În plus, anii 60-70 anunță interesul în retorică și naratologie. Dintre contribuțiile acestor ani prețioasă pentru studiul nostru este lucrarea lui D. Thorburn – *Conrad's Romanticism* („Romantismul lui Conrad”, 1974). Aprecierile critice din anii 80-90 poartă amprenta direcțiilor critice apărute de curând: poststructuralismul, noul istorism, feminismul ș.a., propunând o abordare extrinsecă a lui J. Conrad. Critica conradiană recentă proiectează tendințele contradictorii ale dezbaterilor interpretative,

reevaluând implicit sau explicit lucrări concrete de-ale scriitorului. Incitante din perioada amintită și până în prezent rămân studiile critice ale lui J. Hunter, J. Berthoud, C. Watts, A. Fogel, H. Bloom, D. Erdinast-Vulcan, R. Nadelhaft, G.M. Moore ș.a.

După cum ne-am putut convinge, receptarea lui J. Conrad în Polonia, Rusia, România, Anglia și SUA demonstrează clar că latura romantică a lucrărilor scriitorului sau tehnica narativă utilizată a constituit un centru de interes pentru cercetători.

### **Referințe bibliografice:**

1. Pavlicenco, Sergiu. *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc. Curs special la literatura comparată. Partea a II-a*, Chișinău: CEP USM., 1995
2. Gillion A., *The Eternal Solitary. A Study of Joseph Conrad*. New York: Bookman Associates, Inc., 1966.
3. Урнов Д.М., *Джозеф Конрад*. Москва: Издательство «Наука», 1977.
4. Бурцев А.А., *Английский рассказ, конец XIX – начало XX века: Проблемы типологии и поэтики*. Иркутск: Издательство Иркутского университета, 1991.
5. *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

## SYNESTHÉSIE ESSAYISTIQUE «HOMME-STYLE-AUTEUR-IDÉE». RÉFLEXIONS OUVERTES

**Carolina DODU-SAVCA**

*conferențiar universitar, doctor în filologie,  
Universitatea Liberă Internațională din Moldova*

**ORCID:** 0000-0003-4474-352X

Articolul prezintă unele reflecții tematizate în sintagma: *om-stil-autor-idee*. Prin această incursiune, dorim să semnalizăm o sinestezie în poetica eseistică, precum și să discernem o sinestezie în formula *om-stil-autor-idee*. Pentru a dezvolta aceste observații, prezentăm abordarea noastră în două părți. În prima parte, tratăm noțiunile derivate din poetica sinesteziei eseistice *om-stil-idee*. În a doua parte, realizăm o analiză liberă a identificării autorilor notorii care ar putea servi drept exemple relevante pentru subiectul nostru.

**Cuvinte-cheie:** eseu, discurs eseistic, sinestezie, om-stil-autor-idee.

The article – intitled “*Man-style-author-idea*” *essayistic synesthesia. Open thoughts* – presents some thematic reflections on four central notions: *author-style-man-idea*. To develop these remarks, we present our approach in two parts. In the first part, we turn our attention to notions derived from the poetics of essayistic synesthesia *man-style-idea*. In the second part, we carry out a free analysis identifying some notorious authors who could be relevant examples for our subject.

**Key words:** essay, essayistic discourse, synesthesia, man-style-author-idea.

Dans ce court article nous voulons discerner une synesthésie essayistique dans le syntagme *homme-style-auteur-idée*. Pour développer ces propos, nous exposons notre démarche en deux parties. Dans la première partie, nous portons notre attention sur les notions dérivées de la poétique de la synesthésie essayistique. Dans la deuxième partie, nous menons une analyse libre d’identification des auteurs qui pourraient être des exemples pertinents pour notre sujet.

La synesthésie annoncée dans le titre désigne, à notre sens, l’un des procédés artistiques discrets et involontaires de la pensée essayistique et l’aspect central dans la création-manifestation-perception du discours essayistique en général et du genre essayistique au XX et XXI siècles en particulier. Certes, il ne s’agit pas là de la synesthésie classique, de la synesthésie comme terme de spécialité, ni même comme référence linguistique, psychologique ou neurologique à plein droit. Nous pensons ici plutôt à sa manifestation libre de contrainte, comme une



poétique de fusion entre une forme linguistique-idéique et un contenu empirique-transdisciplinaire. Sous cet angle (et dans cette brève incursion) nous ciblons une synesthésie tout à fait particulière, insolite, dirons-nous.

D'où cette idée? Serait-elle peu argumentée, mais elle n'est pas du tout nouvelle. Nous savons toutes et tous qu'un texte, pas seulement l'essai, est une charnière spatiale et temporelle; un texte essayistique, en revanche, est un pont idéique entre le réel et l'imaginaire, la création et la réception, entre la composition et l'avis, le déjà-dit et le non-dit, le dicible et l'indicible, le vécu mental et physique, l'univers et le méta vers, etc. Le texte (de la fiction et de la non-fiction) est un acte de dissémination de la vie dans tous ses états, avec des expériences, odeurs, saveurs et énergies qui traversent le cerveau humain. Si nous cherchons un indice plus ou moins concret, mentionnons que la poétisation des réflexions d'un auteur passe par des couleurs de l'esprit et des émotions du corps, se munie des raisonnements fidèles et infidèles à la logique et se penche inéluctablement sur la raison, ensuite cette démarche de création passe par le filtre de la langue, d'une langue ou de plusieurs langues, et s'accroche à la condition de l'être qui pense et se pense. Ce processus d'(auto)réflexion – *penser comment on pense* et/ou *penser la pensée* – est l'un des critères généralisés et général du discours essayistique.

Cette approche préliminaire que nous proposons dans cet article cible à entrevoir un point de confluence symbolique entre l'homme qui pense sa pensée dans le discours essayistique et la vie réelle. Nous voyons dans cette confluence *l'homme-le style-l'auteur-l'idée* une intention de l'auteur d'essai de *poétiser* l'entendement humain comme phénomène de fusion entre *ce qu'il est/peut être, ce qu'il peut penser, ce qu'il peut dire* et *comment il peut le dire*. Cette confluence entre l'imaginaire et le mental, le linguistique et l'heuristique façonne l'idée que du produit littéraire et accentue l'intention de l'auteur et l'intention du texte. Dans cet «espace» presque invisible entre un homme qui écrit et un texte écrit résident les liens régis entre *l'homme-le style-l'auteur-l'idée*.

Quand nous avons choisi les notions dans cette équation nous avons beaucoup hésité entre les termes « écrivain-e » et « auteur/autrice » pensant à Gustave Flaubert qui disait que « l'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu [1, p. 6]. D'un côté, nous avons hésité tenant compte qu'à l'ère de l'autoédition celui qui écrit peut devenir auteur (si « écrivain » est celui qui écrit un texte et « auteur » est celui qui a des publications, des textes publiés); c'est-à-dire tout écrivain est auteur. De l'autre côté, ni « écrivain » ni « auteur » ne signifient plus ce qu'ils désignaient à l'époque des grands auteurs. De toute façon, nous voulons mettre en avant le lien invisible entre la potentialité créative de l'être qui écrit et de l'idée qui surgit de la création afin d'y révéler une synesthésie essayistique.

Comment ces éléments se combinent-ils dans l'acte de l'écriture et quel est leur rapport dans l'expérience de lecture? Le discours essayistique est l'un des



écrits qui transcende aisément les frontières traditionnelles de la fiction et non fiction et fait gracieusement les navettes entre la langue et la parole, la narration et la description, le texte et le discours, la pensée et le vécu.

Tout auteur est créateur d'œuvre synesthésique, car son texte est né d'une expérience personnelle d'écriture en lien avec des émotions, sensations et perceptions qui sont investies dans le texte et puis réactivées à chaque nouvelle lecture. Le romancier, par exemple, décrit des états psychoaffectifs en dévoilant les phases émotionnelles de ses personnages, la palette de l'allégresse ou des bouleversements et désarrois ou encore il peut présenter des scènes visuelles en utilisant des termes sonores, des sensations tactiles ou même olfactives qui vont susciter une réponse sensorielle chez le lecteur. La synesthésie caractéristique pour le discours essayistique s'appuie sur des expériences conceptuelles, sur des analyses, synthèses, expositions ou polémiques qui sont pourtant liées, implicitement et parfois explicitement, aux sensations pétillantes et qui s'associent couramment à des stimuli sensoriels appartenant à différents domaines sensoriels.

Dans la synesthésie essayistique l'idée acquiert une multidimensionnalité surprenante suscitant des émotions intenses grâce à l'expression créative de la réalité. La synesthésie essayistique ouvre une perspective littéraire immersive dans l'homme-style et dans l'auteur-idée. Comme nous le savons, le style de l'auteur c'est l'empreinte personnelle d'écriture. C'est *une* poétique d'auteur qui désigne *la marque-* d'écrivain, *sa* touche de plume unique. Dans le contexte de la synesthésie essayistique, le style de l'auteur comporte une dimension plus complexe et plus fine encore. Les essayistes utilisent d'habitude des métaphores conceptuelles qui peuvent déboucher parfois sur des descriptions sensorielles accentuées, vives et inattendues. A vrai dire, ces métaphores essayistiques associent non seulement des mots à des contextes inédits, mais aussi bien des couleurs à des émotions, des textures à des souvenirs, des goûts à des lieux, des odeurs à des idées abstraites, etc. Ce style unique de correspondance crée des paliers de lecture immersive et mémorable. Ce sont notamment ces liens révélateurs qui génèrent de nouveaux concepts de complicité: entre la biographie individuelle ou générationnelle ou collective et la culture-couleur locale, régionale et nationale; entre l'autobiographie et la fiction/l'autofiction, entre l'autobiographie et l'expérience personnelle ou interculturelle; entre l'espace physique, géographique, psychique et l'identité sociale, ethnique, spirituelle; entre la mémoire et le passé, entre le temps et l'écriture, entre le temps personnel, général, historique, littéraire et l'écriture de soi, pour soi, avec soi, de l'autre, pour l'autre, avec l'autre, etc.

La synesthésie essayistique est une forme d'écriture-lecture qui associe des sens à des perceptions et des habitudes *virtuelles* à des pratiques réelles, créant ainsi une expérience littéraire unique, côté auteur et côté lecteur. D'ailleurs, avez-vous compté combien de fois nous avons dit et admis que l'on est ce qu'on mange, ce qu'on pense, ce qu'on fait, ce qu'ont dit, ce qu'on écoute, ce qu'on lit, ce

qu'on écrit Avons-nous remarqué comment nous sommes devenus ce que nous avons consommé? Les lectures faites, les auteurs fréquentés, où est tout ça en nous? Tout cela fait partie de nous, même quand nos habitudes et nos passions disparaissent de nos radars. Tout est en nous, en tant qu'auteurs et/ou lecteurs et au-delà de ça en tant qu'être réfléchis et capables de réfléchir sur nous-même et sur le monde.

L'essai comme aucun autre genre donne lieu à l'être conscient de se poser des questions existentielles et de se pencher sur tous les aspects de son entendement de l'existence. Créature sociale, curieuse, rebelle et créative, l'être *se* construit et *se déconstruit* en tant qu'individu et humanité. Il est caractérisé par sa capacité à penser de manière consciente, à raisonner, à communiquer et à interagir avec son environnement. Il conçoit des structures sociales composées et des systèmes abstraits complexes, avec des niveaux, normes et valeurs, des mécanismes et principes de fonctionnement, il développe des relations à plusieurs niveaux dans des domaines politique, économique et culturel et il cherche inlassablement le sens (grand, idéal ou petit, personnel) de la vie et de *sa* vie, de *sa* place dans le monde. Cette capacité réflexive permet à l'être humain d'enrichir ses connaissances continuellement et d'avancer infatigablement de nouvelles théories sur le cosmos *humain* et de créer inépuisablement des représentations du monde humain à travers la science, la philosophie, l'art, la religion et tous les autres domaines de l'activité et de la pensée humaine.

En tant qu'être pensant et créatif, le sujet humain développe sa compréhension du monde et cherche à donner un sens à son existence. Doué de volonté et de liberté, de réflexion et de langue, l'homme de l'essai a la chance d'agir de manière autonome et d'(auto)évaluer et d'influencer son parcours et même le cours de l'existence de l'autre, selon le cas. Mais comme cette capacité n'est jamais la même chez tous les humains, ces caractéristiques se présentent comme une pomme de discorde. Chacun-e est confronté-e à des défis et à des responsabilités spécifiques, mais la manière dont une personne agit-évalue et réagit fait la grande différence. Tenant compte des règles sociales, morales, éthiques, environnementales, etc., l'homme pense à la préservation de sa personne, de sa famille, des siens, de son groupe, de son institution, de sa pensée, de son environnement, tout en étant confronté aux inégalités naturelles, sociales, économiques, géoculturelles, étant exposé aux conflits sociaux, idéologiques, géopolitiques et à d'autres problèmes complexes qui influencent les manières de penser et d'agir et qui affectent décidément *son* identité individuelle et collective, personnelle et culturelle.

Toute quête littéraire – en tant qu'intersection de l'ancien et du nouveau – engage des restructurations de la pensée et révoque les formations scripturaires monolithiques. L'entreprise réflexive du XXe siècle radicalise l'ancien « régime littéraire: la structure-confession rousseauiste et la structure-analyse *lafayetteiste* cède la place à la nouvelle génération dédiée à l'analyse mémorielle. Du coup, la

mémoire est démystifiée et l'analyse mémorielle devient l'une des techniques novatrices de la fiction et de la non-fiction. Par conséquent, la conscience du lecteur est mise en avant, elle devient le « sphinx des lettres », selon la critique littéraire française Natacha Michel [2, p.50].

D'une manière générale, la tradition introspective prolifère tout au long du XXe siècle des reconceptualisations réflexives qui conditionnent une hypertrophie littéraire composite du Moi - Non-Moi.

«Qu'est-ce que le Moi Non-Moi?» devient l'une des pièces de résistance de la poétique essayistique. La question littéraire/poétique « qu'est-ce que le monde en l'homme? » résonne avec la question philosophique « qu'est-ce que l'homme dans le monde? ». Les deux questions génériques convergent dans le discours essayistique à un *qu'est-ce que le monde en moi-non-moi?* et puise dans *qu'est-ce que la nature profondément humaine?* dans l'homme qui vit, qui souffre, qui pense, qui s'agite, qui crée, qui soupire, qui apprend à mourir, selon Montaigne [Cf 3]. Ce *moi-l'homme* désigne le soi humain, le Soi de tout humain/de tous les humains. Ce Soi qui est continûment le même (la *mêmeté*) tout en tout en étant un autre (*l'ipséité*) [Cf 4]. D'un côté, c'est *le même* puisque chacun/chacune, chaque personne fait partie de l'espèce humaine et peut être associée au sujet (générique) humain. De l'autre côté, c'est chaque fois *un-e autre* comme c'est toujours un autre exemplaire de l'espèce humaine, une autre personne. Pour exemplifier, rappelons que le Soi humain notifie dans le vocabulaire valéryen un Non-Moi [Cf 5], concept qui définit l'essentialité humaine et qui renvoie à une expression pure jusqu'à la neutralité de l'esprit humain. A titre comparatif, chez Sartre [Cf 6] ce soi est un vide et une puissance à la fois, chez Mallarmé il désigne une pureté recherchée, alors que chez Musil ou Proust il représente une entité/identité imaginaire.

Partant de la synesthésie possible entre *homme-style-auteur-idée* dans la poétique essayistique, cet article prépare le terrain pour une éventuelle identification des modèles exponentiels de synesthésie dans l'essai français. Ce que nous savons est que la synesthésie essayistique sensibilise dans le profil humain écrit la présence des superstitions, des mythes, de la foi, des confessions, de l'érudition, des aspirations, des idéologies, de la curiosité scientifique du passé-présent et de l'avenir. A la différence d'une simple analyse de la mémoire, cette recherche du Soi se présente comme une herméneutique de la conscience de soi reliée à l'univers et au métavers. De ce point de vue, l'essai du XXe siècle est une galerie d'œuvres qui consacrent la prémisse de l'individualité dans toutes les sensations écrites, la révélation de l'inconscient dans l'écriture et la transparence de l'écriture. La prémisse de l'individualité-comme-originalité et unicité implique dans l'écriture non seulement une originalité créatrice, mais surtout une responsabilité analytique. Marcel Gauchet explique dans son étude *L'Inconscient Cérébral* (1997) cette présomption se manifeste comme une indépendance d'esprit qui conduit à un examen de conscience indépendant: «L'homme affranchi de la sou-

mission à la collectivité est l'homme qui devra se découvrir asservi à l'intérieur» [7, p.13] et asservi à ses possibilités de se pencher sur soi-même.

En guise de synthèse, nous invoquons quelques expressions exponentielles: d'un Moi explicite (A. Gide) ou implicite (P. Valéry, A. Camus, J.-P. Sartre, S. de Beauvoir), d'une synesthésie intrinsèque (P. Valéry) ou extrinsèque (M. Yourcenar), médiée par l'historicisme et la philosophie (J.-P. Sartre, Camus, Cioran), par la généalogie (G. Perec, C. Simon), par la mythologie et la méditation historique (M. Yourcenar) ou par la mythification humaniste (A. Malraux), par l'ethnologie (M. Leiris) ou la sémiologie (R. Barthes, F. Ponge, H. Michaux), élucidée dans des biographèmes (S. de Beauvoir, M. Duras, N. Sarraute), dans la pratique de la vie sociale/individuelle (Ph. Lejeune) ou dans la confluence du réel à l'imaginaire (S. Doubrovsky, A. Robbe-Grillet) et des voix doubles, de l'Autre en Moi, des voix alternatives (N. Sarraute, M. Yourcenar), des voix différentes du Moi (M. Yourcenar, S. Doubrovsky, A. Robbe-Grillet, N. Sarraute) comme identique à l'Autre en Moi (J. Cocteau, M. Yourcenar).

Essentiellement, un essai contient une (micro-)histoire culturelle qui initie la connaissance de l'homme *in toto* et une histoire spirituelle intime qui conçoit les zones subtiles de l'homme *idem* dans l'homme *ipse*. Dans cette complicité nous discernons une synesthésie d'origine métaphorique de *l'homme-style-auteur-idée* comme vocation permanente de symbolisation et de complicité latente du créateur avec la création, de l'écrit avec le vécu, de l'intelligible avec le sensoriel.

### Références bibliographiques:

1. Flaubert, Gustave, *Œuvres complètes*. Ed. 1910, Œuvres complètes de Gustave Flaubert. ("Bouvard et Pécuchet"; "Madame Bovary"; "L'Éducation sentimentale"; "Notes de voyages"; "Par les champs et par les grèves: Pyrénées et Corse"; "Salammbô"; "La tentation de saint Antoine"; "Théâtre"; "Trois contes"; "Œuvres de jeunesse"; "Correspondance". Éditeur: Louis Conard, 18 vol., in-8. Paris: Édition Gallica, 1910.
2. Michel, Natacha, *L'Ecrivain pensif*. Paris: Verdier, Coll. «Philia», 1998.
3. Montaigne, Michel de, *Essais de Michel de Montaigne*. Nouvelle édition, Traduction - Mr. J.-V. Leclerc. Tomes I-IV, Paris: Garnier, 1925.
4. Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.
5. Valéry, Paul, *Tel Quel I, II* (I ed. 1941, 1943). Paris: Gallimard, Collection Folio/ Essais, 2001.
6. Sartre, Jean-Paul, *La Transcendance de l'Ego et autres textes phénoménologiques*. Textes introduits et annotés par V. de Coorebyter. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2003.
7. Gauchet, Marcel, Swain, Gladys, *La Pratique de l'esprit humain*. Paris: Gallimard, NRF, 2004.

## PROFESORUL SERGIU PAVLICENCU ȘI REPERELE EDUCAȚIEI LITERARE POSTMODERNISTE

*Marin POSTU*

*lector universitar, doctor în filologie,*

*Universitatea de Stat din Moldova,*

**ORCID:** 0009-0004-1850-7720

Prezentul discurs este un elogiu adus profesorului Sergiu Pavlicencu, și a fost prezentat în cadrul Conferinței științifice naționale „50 de ani la USM: Sergiu Pavlicenco” (7.04.23). Sunt evidențiate câteva repere ale educației postmoderne care evidențiază un potențial conflict între generații, mai exact între profesorul universitar ca entitate modernă și studentul ca entitate postmodernă, manifestări culturale pe care prof. S. Pavlicencu le-a administrat cu măiestrie didactică și profunzime culturală prin referința la marile opere literare ale lumii. Or, cunoașterea istoriei literaturii universale este un indiciu și o oportunitate de a rămâne actual în orice dinamică culturală contemporană.

**Cuvinte-cheie:** educație postmodernă, valori literare, public universitar, literatură universală.

Professor Sergiu Pavlicencu is modern and postmodern, recuperative and progressive, with an academic and sometimes funny discourse that continuously maintains the attention and curiosity of the university public. His public image is associated with the image of fictive character Don Quixote (that created by Cervantes or by Borges) – a knight whose ideals originate in the books he has read and who is on his way to the great battles for the noble values of the contemporary world, even if along the road there are more and more windmills.

**Key-words:** postmodern education, literary values, university audience, universal literature.

Să scrii despre profesorul universitar Sergiu Pavlicencu e ca și cum ai încerca să te înalți deasupra copacului la umbra căruia stai într-o zi toridă de august, răsfoind o carte cu coperti strident colorate, semnată de un autor latino-american. E un efort care abia te lasă să ieși din confortul asigurat de „plăcerea lecturii”, de umbra, foșnetul și măreția copacului. Dar mai ales e înțelegerea faptului că totul nu va fi decât o încercare, o creionare a propriei umbre pe suprafața plană, conturată de lumina solară, spre care abia dacă poți arunca o privire fără a miji genele. Și totuși. E o lecție pe care am învățat-o de la profesor: să ieși din umbra copacu-

lui și să-ți crezi propria umbră. Un perpetuum mobile, un principiu educațional valabil pentru orice vîrstă istorică.

Jumătate din obiectivul fictiv marquez-ian de „o sută de ani” să stai în fața studenților, într-o epocă și o regiune geografică ce însumează toate caracteristicile „tranziției”, să vorbești în limbajul cultural universal din același turn cultural universitar, este mai mult decât o vocație, este un destin, o artă, o viață. Și pentru asta dl profesor Sergiu Pavlicencu are toată admirația celor peste 50 de generații de studenți de la Universitatea de Stat din Moldova, prin care s-a „mușcat”, în actul de lectură, din imaginea globală a Lumii. Or, toate aceste generații au avut și au pretențiile lor culturale *aici și acum*, iar un profesor trebuie să se adapteze nu doar reformelor educaționale guvernamentale, ci și necesităților imediate ale studentului în sala de curs. A fi profesor și a administra domeniul vast al literaturii universale în sensul în care ai nobila obligație de a răspunde auditoriului ce se întîmplă în imaginarul uman în decursul a vreo două-trei milenii, e un sacrificiu adus pe altarul cunoașterii, o facilitare de integrare valorică a tinerilor în prezent și viitor.

Efectele culturale contemporane (postmodernism, tranziție, post-umanism, post-...) impun și o schimbare de paradigmă educațională și chiar schimbare de comportament educațional. Faptul că studentul este înțeles ca un „consumator de bunuri educaționale”, un client care „întotdeauna are dreptate”, iar profesorul este înțeles ca un prestator de servicii educaționale, denotă o necesitate de schimbare, de adaptare, de negociere a modalităților de predare-învățare-evaluare. Majoritatea sistemelor educaționale au constatat o situație comună și anume că profesorul este modern (ca sursă a unor adevăruri bazate pe progresul științific), iar studenții/elevii sunt postmoderni (ca manifestare a dubiului că știința ar fi unica metodă de a accede la progres). Cercetătorul Emil Stan în *Pedagogie postmodernă* [1, p. 137], descrie scepticismul postmodernist în câteva repere, între care amintim: acceptarea pluralității valorilor, metodelor, sensurilor; identificarea semnificațiilor duble ale alternativelor; neîncrederea în marile teorii științifice, în miturile religiilor, culturilor; acceptarea adevărurilor multiple; acceptarea textelor ca fiind deschise unor interpretări multiple; deconstruirea textului pentru a sublinia că opozițiile identificate nu sunt neapărat semnificative ș.a. Prin urmare, studentul contemporan va fi predispus permanent spre negarea/neacceptarea oricăror argumente pro sau contra spuse de către profesor de la catedră, iar profesorul trebuie să (se) înțeleagă, să cunoască, să rămână autoritar ca exponent valoric, să motiveze și, îndubitabil, să evalueze. Dacă mai adăugăm în ecuația noastră și faptul că studentul de azi este orientat spre domeniul comercial, dorind venituri mari în timp scurt și că are un telefon mobil conectat la motoarele de căutare a oricărei informații (google, wikipedia ș.a.), ajungem să ne convingem că rolul profesorului este în continuă transformare. Un transformer. Cel mai interesant e că toate aceste schimbări la nivel global au loc sub ochii noștri, inclusiv ai profesorilor universitari.

Profesorul Sergiu Pavlicencu s-a simțit „obligat” să răspundă provocărilor culturale ale ultimilor decenii prin publicarea mai multor cărți despre arta literară post-



modernistă. În cartea sa *Tranziția în literatură și postmodernismul*, prof. S. Pavlicencu menționează trei paradigme majore asupra postmodernismului: paradigma schimbării, cea a continuității și cea nostalgică. Astfel, pentru adepții paradigmei schimbării, a „rupturii”, a negării și depășirii modernismului, printre care se numără și Ihab Hassan, între modernism și postmodernism s-a produs o ruptură radicală nu numai la nivel filozofic și ideologic, dar și la nivelul poeziei, asemeni unei reacții de tip avangardist. Pe de altă parte, pentru adepții paradigmei continuității, între modernism și postmodernism există mai multă asemănare decât diferență și că ar fi adecvat să să-l considerăm nu ca pe ceva ce urmează după modernism, ci ca pe ceva ce rezultă din modernism, printre teoreticienii de referință fiind Gianni Vattimo. În cele din urmă, paradigma nostalgică e o încercare de reconciliere a modernului cu postmodernul, explicată de Bryan Turner prin prisma a patru prezumții: ideea istoriei ca declin, sentimentul pierderii unității, sentimentul pierderii expresivității și a spontaneității, sentimentul pierderii autonomiei individuale.

Vom observa că pentru profesorul Sergiu Pavlicencu manifestarea excentrică și șocantă a artei literare postmoderniste (în România și R. Moldova – în special, în anii 1990), nu reprezintă decât o modalitate firească de manifestare artistică, o „tranziție” de la modernism înspre ceva (deocamdată numit „postmodernism”) despre care se va cunoaște atunci, când va începe o altă (nouă) tranziție. O dialectică culturală firească (tradiție-inovație), manifestată și în alte epoci culturale de-a lungul istoriei. Or, pentru un cunoscător al istoriei literaturii universale, orice manifestare culturală ultra-super novatoare contemporană nu reprezintă decât o referință la mișcări similare ale căror răsărituri și apusuri sunt deja cunoscute, o pagină într-un manual de literatură. Mai ales că, vorba celebră a profesorului, „cărțile se fac din cărți”.

Dr. Sergiu Pavlicencu este un profesor la prezentul continuu: modern și postmodern, recuperator și progresist, cu un discurs academic și, uneori, haios, care menține continuu atenția și curiozitatea publicului universitar. Să fie oare aceste calități înnăscute sau însușite de prin cărțile semnate de autori de prin toate colțurile lumii? Într-un fel sau altul, imaginea profesorului se asociază cu imaginea lui Don Quijote (al lui Cervantes sau al lui Borges) – un cavaler ale cărui idealuri își au originea în cărțile citite și care e pornit spre marile bătălii pentru valorile nobile ale lumii contemporane, chiar dacă de-a lungul drumului sunt tot mai multe mori de vânt.

### Referințe bibliografice:

1. Stan, Emil. *Pedagogie postmodernă*. București: Institutul european, 2005, 225 p.
2. Pavlicencu, Sergiu. *Tranziția în literatură și postmodernismul*. Brașov: Universitatea Transilvania, 2002, 133 p.



## POETICA IMPRESIONISMULUI ÎN OPERA LUI EMILE ZOLA

*Letiția Florina BRĂTULESCU*

*doctor în filologie, scriitoare, România,*

**ORCID:** 0009-0000-2858-5694

Studiul arată modul în care Émile Zola, omul intuițiilor moderne, ca tatăl său, spirit novator, ca acesta, dar „scriitorul cel mai denigrat”, și-a exprimat viziunea asupra lumii printr-o poetică impresionistă bazată pe transpunerea artei de a picta în domeniul artei de a scrie. Zola a pictat, în trei mari tablouri impresioniste, culorile și freământul naturii, viața și senzațiile momentului simțite sub influența mediului în care a trăit și a scris. Sunt arătate rolul activ jucat de marele scriitor în mișcarea artistică impresionistă, semnificația cuvântului „naturalist” în viziunea acestuia. Opțiunea lui Zola pentru anumite strategii și procedee specifice, pentru o anumită sinonimie morfologică – stilul nominal, vocabularul senzorial sau pictural – și sintaxică – frazele nominale, eliptice, „frazele desen” sau concentrice – l-a ajutat să-și picteze impresiile asupra societății franceze contemporane într-un univers literar impresionist, rezultatul spiritului său enciclopedic, al „broderiei” sale, de care Zola nu a vorbit niciodată. Marile sale tablouri impresioniste, inspirate din „natură” și sintetizate de noi sub forma unui copac, sugestiv pentru cronotopia care îl caracterizează, impune reconsiderarea creatorului lor, Émile Zola, și clasarea sa și sub semnul impresionismului.

**Cuvinte-cheie:** poetică impresionistă, modernism, naturalism, „broderie”, sinonimie morfologică, sintaxică, metafora zolistă.

L'étude montre la manière dans laquelle Émile Zola, l'homme des intuitions modernes, comme son père, esprit novateur, pareil à celui-ci, mais „l'écrivain le plus dénigré”, a exprimé sa vision personnelle sur le monde par une poétique impressionniste basée sur la transposition de l'art de peindre dans le domaine de l'art d'écrire. Zola a peint, dans trois grands tableaux impressionnistes, les couleurs et le frémissement de la nature, la vie et les sensations du moment ressenties sous l'influence du milieu dans lequel il a vécu et a écrit. On y fait voir aussi le rôle actif joué par le grand écrivain dans le mouvement artistique impressionniste, la signification du mot „naturaliste” dans la vision de celui-ci. L'option de Zola pour certaines stratégies et procédés spécifiques, pour une certaine synonymie morphologique – le style nominal, le vocabulaire sensoriel ou pictural – et syntaxique – les phrases nominales, elliptiques, „les phrases dessins” ou concentriques – l'a aidé à peindre ses impressions sur la société française contemporaine dans un univers littéraire impressionniste, le résultat de son esprit encyclopédique, de sa „broderie”, dont Zola n'a jamais parlé. Ses grands tableaux impressionnistes, inspirés de „la nature” et synthétisés par nous sous la forme d'un arbre, suggestif pour la chro-

notopie qui le caractérise, impose la réconsideration de leur créateur, Émile Zola, et son classement sous le signe de l'impressionnisme, aussi.

**Mots-clé:** poétique impressionniste, modernisme, naturalisme, „broderie”, synonymie morphologique, syntaxique, métaphore zolienne.

Lucrarea *Poetica Impresionismului în opera lui Emile Zola* (conducător științific: Pavlicenco Sergiu, profesor universitar, doctor habilitat în filologie) demonstrează, într-un studiu de sinteză, modul în care Émile Zola, om al intuițiilor moderne, spirit novator, dar și cel mai denigrat scriitor francez, a dat expresie viziunii personale despre lume în mod original și creator printr-o poetică impresionistă bazată pe „transpunerea sistematică a mijloacelor de expresie ale unei arte, arta de a picta, în domeniul altei arte, care este arta de a scrie.”

Pornind de la aspectele cunoscute specifice societății franceze contemporane lui Zola și, bineînțeles, de la opera sa literară, de la precizările critice legate de prezența impresionismului în creația literară a scriitorului și de la contactul permanent avut de acesta cu pictorii impresioniști, către necunoscut, poetica impresionistă și impresionismul care o caracterizează, am studiat materialul în trei capitole, precedate de o *Introducere*, în care am arătat motivul lucrării. Menționăm că primul și al doilea capitol au pregătit terenul, în mod inductiv, pentru examinarea trăsăturilor impresioniste ale stilului zolist, analizate pe texte literare din opera lui Zola în al treilea capitol, aspect inedit în literatura de specialitate de până acum.

Precizând, încă din *Introducere*, semnificația cuvântului „poetica” în viziunea noastră, lucrarea are ca punct de plecare și demonstrează, în primul capitol, printr-o abordare interdisciplinară, existența câtorva curente artistice în secolul al XIX-lea, înțelese ca „sisteme” sau „polisiteme” în cadrul „suprasistemului” cultural francez din acea perioadă, lupta dintre „sistemele artistice” vechi, centrale, și cele noi, periferice, dornice de afirmare, de eliberare de tirania „mimesis”-ului, finalizată prin victoria „sistemului artistic” nou, respectiv, al celui impresionist.

Considerat „mișcare artistică”, deoarece nu a avut publicat un program cu o doctrină proprie, impresionismul, denumire care se potrivește picturii pentru prima și singura dată, s-a afirmat oficial în anul 1863, la Salonul Refuzaților, a cunoscut trei faze în evoluția sa, cea preimpresionistă, impresionistă și postimpresionistă, fiecare fază având particularitățile și reprezentanții săi.

Deși au fost numeroase discuțiile legate de apariția impresionismului, noi considerăm că acesta a avut, conceptual și structural, un caracter novator și revoluționar. *Conceptual*, avem în vedere conflictul dintre aspirația artistului modern spre libertatea imaginației și a gândirii creatoare și determinismul social, artiștii fiind pătrunși de spiritul epocii, de dorința de a pătrunde, la rândul lor, în tainele universului. *Structural*, avem în vedere metoda, tehnica și procedeele de lucru folosite, comune, precum corespondențele dintre teme și culori, spirit și simțire, sau dintre lumină, culoare, mișcare și moment, situație în care putem vorbi de unitate. Ținând cont și

de procedeele individuale, datorate temperamentului și personalității fiecărui artist, putem vorbi și de diversitate în unitate, ceea ce definește și celelalte domenii artistice.

Credem că impresionismul nu poate fi detașat de contextul său istoric și geografic. Acesta s-a născut la Paris, din realismul lui Courbet și Corot, a fost produsul școlii moderne franceze de pictură prin legătura dintre tradiție, receptare creatoare și inovație, cu o estetică a cărei noutate este bazată pe interpretare. El a făcut parte din viața contemporană franceză, este „postmodernist”, dacă îl raportăm la realism, „capătul realismului, supus singurului control, cel al senzațiilor optice.”

Canonizat în derâdere în 1874, impresionismul a reprezentat un mod de viață francez specific anilor 1870-1900, o formă de comunicare și de afirmare a personalității artistice, de poetizare a realității prin exprimarea unor stări sufletești feerice, și a evoluat, prin funcționalismul său dinamic, generând subsisteme artistice cu specificitate poetică, spre „Arta totală” a anilor 1900. A avut critici și detractori, dar și susținători ardenti, cel mai important fiind Emile Zola, și impact asupra altor domenii artistice, ca sculptura și muzica, datorită „ritmului istoric al stilurilor” și „influenței domeniului poetic dominant”, cel impresionist.

În acest context, putem spune că regăsim în sculptură, datorită extratextualității și receptării creatoare a artiștilor plastici, impresia de viață și de mișcare, de lumină și de libertate, de măreție și de solemnitate în operele reprezentanților săi, Ph. Solari și A. Rodin. Cauzele amintite au același efect și în muzică unde remarcăm strălucire și colorit, spontaneitate și viață, ca în natura din care compozitorii se inspirau și pe care o transfigurează în adevărate tablouri impresioniste, sugestive, îndreptățind astfel afirmația lui Debussy, conform căreia „Pentru un francez, finețea și nuanța sunt fiicele inteligenței.”

În ceea ce privește literatura, putem vorbi de un impact al impresionismului în cazul operelor literare publicate după 1863, anul primei apariții oficiale a impresionismului. Nu putem vorbi de impact în cazul operelor preimpresioniste apărute înainte de această dată. În acest caz, îi susținem pe cei care afirmă că impresionismul din literatură l-a precedat cu zece ani pe cel din pictură și că există tendințe concordante ale literaturii și ale artelor plastice. Se poate vorbi chiar de o simbioză și o influențare reciprocă a artelor aparținând sistemului artistic impresionist, prin *extratextualitate*. Regăsim, în acest context, procesul literar bazat pe tradiție și inovație, dar și pe *intertextualitate*, ca formă de receptare creatoare, prin care s-au constituit *artefactul*, elementul constant, considerat de noi realist, dar și elementul *variabil*, ca „obiect estetic”, cel impresionist. Acesta este, în realitate, o concretizarea dorinței scriitorilor „de a picta prin cuvinte, vorbind limbajul senzației”, de a reda, pentru eternitate, ceea ce este fugitiv și trecător, printr-o raportare a „eul”-ui lor, bazat pe „être”, la lumea exterioară, cea a lui „paraître”. Precum pictorii, scriitorii devin cercetători și creatori ai unor forme de expresie literară, de texte poetice cu strofe și versuri variate, ritmice și muzicale, cu un vocabular specific,

cu stilul indirect liber sau monologul interior ca modalități de înlocuire a acțiunii din romanul tradițional, cu impresionismul personalizat sau auctorial, de realizare a corespondenței dintre universul real și cel spiritual.

Asemenea pictorilor, ei au realizat un stil care, din dorința de a reda culorile și freamătul naturii, viața și senzațiile de moment trăite sub influența luminii și a mediului natural observat și studiat, sacrifică gramatica și cuvintele incolore în folosul impresiilor și al termenilor producători de senzații. Putem vorbi, în această situație, de o poetică sintetizată artistic, pentru roman, în articolul *Romanul*, al lui Maupassant, și în *Arta poetică*, a lui Verlaine, pentru poezie, sau de unitate în diversitate, fiecare scriitor fiind creatorul propriului stil printr-o *broderie specifică numai lui*, analizată de noi pe texte literare reprezentative. Acesta îi conferă noutate și particularitate, conform temperamentului și personalității sale, în cadrul stilului impresionist analizat de F. Brunetière și G. Lanson. Chiar dacă poetica impresionistă răspundea gustului și sensibilității moderne a scriitorilor, ea nu contravenea, în același timp, atât în poezie, cât și în proză, gustului clasic pentru fraza ritmică, cadențată, cu final clausular, situație care demonstrează respectul scriitorilor impresionisti pentru valorile retoricii franceze, legătura cu tradiția în actul de creație literară în care erau martori și autori.

Putem vorbi de o teoretizare a problemelor romanului, cu scopul de a-i da un fundament ideologic și filozofic, de a-l face să iasă din minciună și erori, în *Romanul experimental* și *Romancierii Naturaliști* ale lui Émile Zola, cel care a fost considerat de critica și de istoria literară tradițională, în mod injust, numai „scriitor naturalist”; spunem „injust” deoarece, așa cum am arătat în capitoul al doilea al lucrării, axat pe raportul sincron ic impresionism-naturalism și pe acuitatea perceptivă zolistă, nu s-a ținut cont, în contextul epocii, de opera literară zolistă coroborată cu opera sa de critică de artă și literară. S-au neglijat afinitățile elective ale scriitorului, rolul activ jucat de acesta în cadrul mișcării artistice impresioniste ca și o serie de documente amintite de noi, documente care atestă legătura sa cu impresionismul, impactul acestuia asupra vieții și activității literare a marelui scriitor, ceea ce ține de „*estetica simpatiei*” .

Termenul *naturalist*, sinonim cu *impresionist* și *modernist* în textele zoliste, demonstrează spiritul deschis al marelui scriitor către tot ceea ce era nou și modern în opera sa, capacitatea sa de a recepta artistic și creator, prin extratextualitate și intertextualitate, noutatea picturii impresioniste și particularitățile literaturii franceze, iar prin raportul „tradiție și inovație”, de a pătrunde dincolo de aparențe și de a face legătura cu teoriile științifice ale vremii, cu tot ceea ce, nou și modern, implica dezvoltarea, progresul și fericirea umanității. Aceste caracteristici îl individualizează în cadrul scriitorilor impresionisti: *prin epocă și idei, Zola a fost un naturalist, dar prin epocă și viziune artistică, Zola a fost un impresionist*, aspecte care nu pot fi disociate, așa cum impresionismul nu poate fi disociat de realism și de „naturalism”.

Dacă putem vorbi de o poetică impresionistă comună scriitorilor acelei perioade, prin care au realizat, pictural, tablouri impresioniste, nu putem vorbi, însă, și de o ideologie comună. Raportându-l pe Zola la ceilalți scriitori impresionisti din epocă, prin metoda comparatistă, putem spune că *Zola este singurul scriitor care a avut o viziune clară asupra dezvoltării societății, forța și curajul de a da expresie acestei viziuni, pictând-o literar, într-o formă artistică proprie, corespunzătoare stilului epocii*. Dovada acestei forțe se găsește în opera sa literară, prin mesajul transmis către cititori, în lucrările de teoria romanului, de critică literară și artistică, în albumul cu fotografii artistice făcute de scriitor, *adevărate imagini impresioniste alb-negru*, luate și realizate din inimă. Sunt aspecte care îl particularizează pe Zola în cadrul sistemului artistic impresionist, parte din suprasistemul cultural din epocă.

Zola a fost un revoluționar, așa cum îl consideră Maupassant, dar cum și el însuși se consideră, care a șocat prin vocabularul ales—avem în vedere două nume celebre, F. Brunetiere și G. Lanson—, prin „sintaxa deformată” sau „gramatica sacrificată” pentru impresie, ambele fiind trăsături specifice stilului impresionist și, așa cum spune H. Mitterand în octombrie 2002, prin curajul de a fi arătat ceea ce nu putea fi arătat în acea perioadă.

Dacă Proust îl consideră pe Flaubert un „*écrivain de race*” numai pe baza „frumuseții gramaticale” și morale, metafora frumoasă fiind absentă la Flaubert, în opinia criticului, noi îl considerăm pe Zola—prin intertextualitate, prin analogie cu cele spuse de Proust despre Flaubert și cu afirmațiile zoliste, ținând cont de materialele doxologice parcurse și de „metoda experimentală bazată pe studiul textelor literare ale lui Zola, în capitolul al treilea—, „*un <écrivain de race > impressionniste, naturaliste, moderniste*.”. Avem în vedere sinonimia celor trei termeni, impresionist, naturalist și modernist, în viziunea scriitorului, dar și *frumusețea gramaticală, metafora zolistă și privirea de pictor* care îl caracterizează. Prin ele Zola a identificat, a înregistrat, a interpretat și a transpus artistic, în cele trei tablouri literare ale sale, corespunzătoare celor trei cicluri romanești avute în vedere de noi—primul ciclu, cel al romanelor independente, din perioada anilor 1858-1871; ciclul doi, *Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, din perioada anilor 1871-1893, ciclul trei, utopic, din perioada 1894-1902—, după o „broderie”, un „savoirfaire” sau o „ars combinatoria” specifică în calitate de cercetător și de analist, tot ceea ce a trecut prin „filtrul realist” preferat de scriitor. Dacă „frumusețea gramaticală” și „privirea de pictor” s-au format, *metafora zolistă*— la care recurge în mod constant scriitorul, un dar înnăscut al acestuia, cum spune Aristotel, care îl introduce pe cititor în lumea frumosului inefabil, bazată pe fantastic și realitate—*i-a dat unicitate*.

Zola a realizat o operă profundă, tumultuoasă și fantastică prin colorit, viață și lumină, ca tablourile impresionistilor pe care i-a susținut în lupta de afirmare, care nu poate fi abstrasă din poetica dominantă a epocii în care a fost creată, cea

impresionistă. Scriitorul a optat, ca arhitect și pictor al universului său literar, pentru construcția celor trei cicluri romanești cu imagini care realizau corespondența dintre universul real și viziunea sa artistică despre societatea prezentă și viitoare. A optat, sinonimic, în calitate de artist al cuvântului, pentru *structurile morfologice* - stilul nominal, vocabularul senzorial sau pictural—și sintactice - fraze nominale, eliptice, „frazе desen” sau în dezvoltare concentrică—cu rol major în realizarea universului său diegetic impresionist, în care trecutul și prezentul se întrepătrund pentru a prefigura viitorul. Spre deosebire de ceilalți scriitori impresionisti, Zola a surprins și a redat *impresionismul în cele trei registre ale operei sale literare* : în cel care ține de *critica literară și artistică* ( fără să confundăm acest registru cu ceea ce ține de Zola ca teoretician și critic de artă), și amintim aici romanele *Creăție, Pân-tecele Parisului, Roma*, în care găsim considerații ale scriitorului despre problemele artistice și literare, prin impresionismul auctorial; *în cel care ține de conținut*, prin impresionismul personalizat sau viziunea oblică directă a personajelor sale, cu mesajul transmis, transfigurat poetic prin „ecranul realist” preferat de scriitor în urma contactului direct cu realitatea observată și studiată, și în *cel al tehnicii literare impresioniste, stilul impresionist, în care nu a fost egalat*. Acestea sunt aspectele care îl individualizează în cadrul sistemului cultural francez din acea perioadă, marcându-l, ca scriitor, atât în grupul impresionistilor, cât și în cel al adevăraților naturaliști. O sinestezie a tuturor simțurilor umane, mișcare, culoare, văz, miros și gust dansează printr-un animism specific lui Zola într-o „devenire” continuă, pendulând permanent între universul real și cel mitic, transpunând receptorul într-o lume pitorească, plină de semnificații, care îi dă actualitate. Este un univers în permanentă transformare, ciclic, aspect care reiese și din structura grafică a operei literare zoliste. Ceea ce pictorii impresionisti au sugerat prin culori, Zola a transmis prin sugestie exploatând toate resursele limbii franceze, frumusețea și bogăția acesteia într-o viziune nouă, neînțeleasă de majoritatea contemporanilor săi.

Nimic nu este gratuit la Émile Zola, *idee și stil formează aici un tot* , ele sunt expresia geniului marelui scriitor care, prin procesul artistic bazat pe tradiție, receptare creatoare și inovație, coroborat cu talentul și munca sa asiduă, le-a cristalizat în stilul zolist, variantă a marelui stil artistic impresionist, a pictorilor impresionisti pe care i-a susținut, după cum el-însuși recunoaște către H.Hertz: „Nu numai că i-am susținut pe impresionisti. I-am tradus în literatură, prin tușe, note, colorit, prin paleta multor descrieri ale mele” [3, p. 32].

Chiar dacă a fost influențat, stilistic, de scriitori ca Flaubert și Goncourt, prin intertextualitate, de pictorii impresionisti și de teoriile științifice ale vremii, prin extratextualitate, *Émile Zola a fost creatorul propriului tablou literar* legat de societatea franceză din timpul său, *structurat de noi, artistic și sugestiv*, pe baza acordului dintre formele de spațiu și de timp, numit chronotopie—, *într-un copac înrădăcinat în solul francez, cu extindere fizică și spirituală în spațiul universal*. Scriitorul Émile Zola a unit natura—spațiul și timpul—cu omul Émile Zola, în universul



său diegetic, caracterizat prin cea mai înaltă expresie a chronotopiei impresioniste. Totodată, omul, scriitorul și criticul Émile Zola a tins spre universalitatea limbii, a culturii și a civilizației franceze, orizontal și vertical.

Credem, din aceste motive, că opera sa literară trebuie să fie scoasă de sub totala jurisdicție naturalistă, să fie reconsiderată, ținând cont de sinonimele cuvântului „naturalist”, „impresionist” și „modernist” folosite de Zola în urma unui îndelungat proces de receptare și de meditație, așa cum reiese din textele și contextele criticului și scriitorului, din contextul general al epocii, și să fie așezată pe primul loc în cadrul literaturii impresioniste: *Émile Zola a fost, așa cum am demonstrat, cel mai mare scriitor impresionist.*

Nu trebuie să confundăm proza sa literară, în care a fost un creator impresionist, cu teoria sa estetică, exprimată în *Romanul experimental* și *Romancierii naturaliști*, lucrări cu un discurs euristic, novatoare prin încercarea de a respinge ideologia romantică și latura abstractă a ideologiei clasice, meritorii pentru dorința de a moderniza și de a da un fundament filozofic romanului francez inspirat din viață.

Putem să-l situăm pe linia lui Horațiu, Du Bellay, Boileau, Verlaine și Maupassant în ceea ce privește estetica literară. Bogăția, sensibilitatea și frumusețea stilului său impresionist, asemănător unui fluviu revărsat care a curs ducând cu el informații legate de teoria romanului și de societatea franceză în care a trăit, raportate la trecutul glorios și viitorul utopic, confirmat ulterior de dezvoltarea umanității, i-au asigurat triumful atât în timpul vieții—avem în vedere indiferența și rezistența publicului, faptul că Zola a devenit celebru și bogat, bucurându-se de averea materială datorită condeiului său—cât și după moarte, prin imortalitatea oficială datorată locului ocupat de marele scriitor în Panthéon începând cu 1908, dar mai ales prin opera sa literară care suscită și astăzi un viu interes din partea criticii literare.

Raportat la evoluția romanului francez, dacă, formal, Zola a avut continuatori în M. Proust—cu stilul său impresionist (*În căutarea timpului pierdut*)—, în G. Duhamel (*Familia Pasquier*), R.M. Du Gard (*Familia Thibault*), Fr. Mauriac (*Thérèse Desqueyroux*) și în M. Druon (*Regii blestemați*)—pe linia unor „cronici de familie”—, nu putem spune același lucru sub aspect ideologic și estetic.

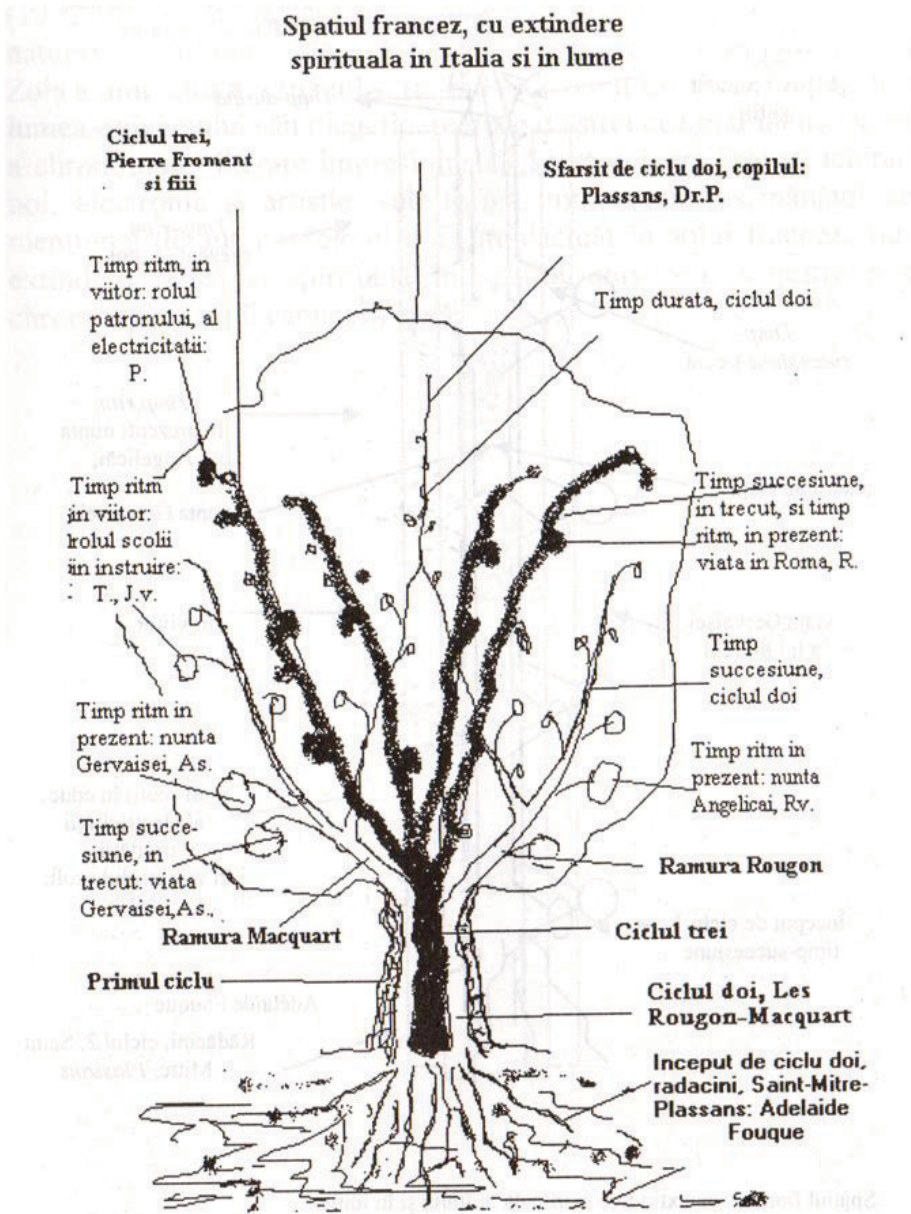
Raportat la evoluția literaturii universale, romanul lui Zola aparține acesteia prin circulație, prin structura sa estetică și prin mesaj, prin spiritul său novator în cadrul curentelor existente. Sub acest aspect, proza lui Émile Zola aduce un suflu nou unor scriitori ca Th. Mann (*Casa Buddenbrook*, *Muntele vrăjit*), J. Galsworthy (*Forsythe Saga*), A. Cehov (cu predilecție pentru mișcarea sufletească a personajelor sale și pentru atmosfera vagă), M. Gorki (*Neamul Artamanovilor*), care surprind, în romanele lor de familie, declinul marilor clanuri aristocrate sau burgheze, decăderea lor materială, biologică și morală.

Aceleași aspecte sunt surprinse și de scriitori români ca I. Teodoreanu (*La Medeleni*), D. Zamfirescu (*Ciclul Comăneștenilor*), H.P. Bengescu (*Ciclul Halli-*



pilor), Cezar Petrescu (*Calea Victoriei, Întunecare*), G. Călinescu (*Bietul Ioanide, Scrinul negru*), I. Slavici și Liviu Rebreanu, cu forma concentrată a romanelor lor de familie (*Mara, Ion*).

Datorită particularităților stilului și viziunii lor artistice, putem să-i considerăm preimpresioniști, prin „ritmicitatea stilurilor”, în literatura română, pe V. Alecsandri (*Călătorii*) și Al. Odobescu (*Doamna Chiajna, Mihnea – Vodă cel Rău*).



Structura artistică a spațiului și a timpului în opera literară zolistă, pe cicluri: forma unui copac.

## Opere literare și critice ale lui Émile Zola.

1. *Contes à Ninon*, Paris: Fasquelle, f. a.
2. *Nouveaux contes à Ninon*, Paris: Ernst Flammarion, Editeur, 1928.
3. *Atacul de la moară*, București: E.L.U, 1963.
4. *Naïs Micoulin*, Paris: Charpentier, 1922.
5. *La confession de Claude*, Paris: Bibliothèque, Charpentier, 1922. (Primul ciclu).
6. *Le Vœu d'une morte*, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1922.
7. *Thérèse Raquin*, Paris: G.F.Flammarion, 1970.
8. *Madeleine Férat*, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1922.
9. *La Fortune des Rougon*, France: EDDL, 1996 (Ciclul doi).
10. *La Curée*, Paris: Fasquelle, 1958.
12. *Le Ventre de Paris*, Paris: Fasquelle, 1976.
13. *La Conquête de Plassans*, Paris: Fasquelle, 1954.
14. *La Faute de l'abbé Mouret*, Paris: Fasquelle, 1970.
15. *Son Excellence Eugène Rougon*, Paris: Fasquelle, 1976.
16. *L'Assomoir*, Paris: Fasquelle, 1977.
17. *Une Page d'amour*, Paris: Fasquelle, 1978.
18. *Nana*, Paris: Bookking International, 1993.
19. *Pot-Bouille*, Paris: Garnier –Flammarion, 1969.
20. *Au Bonheur des dames*, Paris: Fasquelle, 1977.
21. *La Joie de vivre*, Paris: Fasquelle, 1974.
22. *Germinal*, Paris: Fasquelle, 1967.
23. *L'Oeuvre*, Paris: Fasquelle, 1978.
24. *La Terre*, Paris: Fasquelle, 1975.
25. *Le Rêve*, Paris: Nelson Editeurs, 1936.
25. *La Bête humaine*, Paris: Bookking International, 1995.
26. *L'Argent*, Paris: Fasquelle, 1962.
27. *LaDébacle*, Paris: Fasquelle, 1962.
28. *Le Docteur Pascal*, Paris: Fasquelle, 1963.
29. *Lourdes*, France: Stock, 1998 (Ciclul trei).
30. *Rome*, France: Gallimard, 1999.
31. *Paris*, France: Stock, 1998 (ultimul roman din ciclul trei).
32. *Fécondité*, Paris: Fasquelle Editeur, 1899.
33. *Travail*, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1902.
34. *Vérité*, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1921.
35. *Proudhon et Courbet*. În: *Le bon combat*, Paris: CollectionSavoir& Hermann, 1974.
36. *Mes Haines*, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1923.
37. *Le Roman expérimental*, Paris: Garnier Flammarion, 1971.
38. *Les Romanciers Naturalistes*, Paris: f.a.

39. *Saloanele mele*, București: Editura Meridiane, 1976.
40. *Corresspondance*, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1907.
41. *Correspondance*, Montréal: Lespressesde, Université, Charpentier, 1978.
42. *Deux définitions du roman*. În: *Oeuvres complètes*, Paris: Cercle du livre précieux, 1968.
43. *De la description*. În: *Oeuvres complètes*, Paris: Cercle du livre précieux, 1968.

### **Literatură de referință**

1. Brunetière F., *Le Roman Naturaliste*, Paris: Calmann-LevyEditeurs, 1896.
2. Cousthion P., *Zola critiqued'art \ Europe*, Avril-Mai 1968.
3. Hertz H., *La leçon des impressionnistes \ Europe*, Janvier 1946.
4. Lanson G., *Le Naturalisme* . În: *Histoire de la littérature française*, Paris: Hachette, 1960.
5. Matthews J.H. *L'impressionnisme chez Zola. Le Ventre de Paris \ Le français moderne*, Juillet 1961.
6. Maupassant G. de, *Émile Zola*. În: *Célébrités contemporaines*, Paris: A.Quantin, Imprimeur-Editeur, 1883.
7. Reznik R.L., *Substantivnii stili v romanah E. Zolea*. În: *Stilisticeskie problem franțuzskoi literaturî*, Leningrad, 1975.
8. Pavlicenco S., *Receptare și confluențe*, Chișinău: CEP USM, 1999.
9. Pavlicenco S., *Tranziția în literatură. Studiu micromonografic*. Chișinău: CEP USM, 2001.
10. Weinberg H., *Le style et la thématique de l'intimité chez Zola*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1978.

## CERCETAREA MULTIASPECTUALĂ A CROMATICII ÎN LITERATURA DE SPECIALITATE CONTEMPORANĂ

**Ana GHEORGHÎĂ**

*magistru în filologie, asistent universitar,*

*Universitatea de Stat din Moldova*

**ORCID:** 0000-0002-7768-7256

Cromatica reprezintă un domeniu de studiu inedit, a cărui originalitate nu poate fi contestată, la fel ca și importanța culorilor pentru amplificarea semnificației conținutului și fondului de idei ale unei opere artistice. Opinia în cauză, argumentată și dezvoltată, se regăsește în lucrările a numeroși cercetători, precum Michel Pastoureau, Élodie Ripoll, Manlio Brusatin etc. De-a lungul anilor s-au realizat multiple studii despre culoare, însă acest concept, la fel ca și definițiile sale cel mai frecvent utilizate, nu sunt suficient de stricte și, în consecință, nu ne putem aștepta la o acceptare generală a lor. Cu toate acestea, majoritatea teoreticienilor literari consideră că, în fond, culoarea reprezintă una dintre cele mai importante caracteristici ale operelor de artă. Din câte se pare, conținutul disimulat în culoare este destinat să ofere necesarul de informații utile, care provoacă emoții pozitive, exprimând nevoia de frumos.

**Cuvinte-cheie:** cromatică, simbol cromatic, operă de artă, cercetare, literatură de specialitate, studiu.

Chromatics represents an unrepeatably field of study, which originality cannot be contested, as well as the colors importance for amplifying an artistic work meaning of content and fund of ideas. The opinion in question, motivated and developed can be found in the works of numerous researchers, such as Michel Pastoureau, Élodie Ripoll, Manlio Brusatin, etc. Over the years, multiple studies on color have been achieved, but this concept, as well as its most commonly used definitions are not sufficiently strict and, consequently, we cannot expect a general acceptance of them. However, the majority of literary theorists consider that, in essence, color represents one of the works of art most important characteristics. Apparently, the content disguised in color is intended to offer the necessary of useful information, which causes positive emotions, expressing the need for beauty.

**Key words:** chromatics, chromatic symbol, work of art, research, specialized literature, study.

Prezența tematicii cromatice în ariile de cercetare științifică este determinată, preponderent, de preocuparea savanților pentru identificarea factorilor-cheie

de creștere a impactului creației artistice, în general, și a celei literare, în special, asupra stării emoțional-cognitive a beneficiarului. În acest context, cromatică reprezintă un domeniu de studiu inedit, a cărui originalitate nu poate fi contestată, la fel ca și importanța culorilor pentru amplificarea semnificației conținutului (subiectului) și fondului de idei ale unei opere artistice. Opinia în cauză, argumentată și dezvoltată, se regăsește în lucrările a numeroși cercetători, precum Michel Pastoureau, Élodie Ripoll, Manlio Brusatin, la care ne raliem.

Cu toate că de-a lungul anilor s-au realizat numeroase studii despre culoare, acest concept, la fel ca și definițiile sale cel mai frecvent utilizate, nu sunt suficiente de stricte și, în consecință, nu ne putem aștepta la o acceptare generală a lor. În esență, majoritatea teoriilor despre culoare se reduc la interpretarea celebrelor experimente ale lui Newton cu lumina și prisma: culoarea constituie o proprietate a compoziției spectrale a luminii (transmisie, reflexie), care îi provoacă omului senzații vizuale deosebite [1, p. 37]. După cum decurge din această teorie, apologeții ei iau în considerare doar două aspecte ale impactului culorii: pe de o parte, cel fizic, pe de altă parte, cel fiziologic, în timp ce, de fapt, percepția culorii, ca activitate intelectuală și emoțională, nu este abordată.

Totodată, din vremea lui Buffon, Goethe și a altor cercetători din domeniul culorii, considerată drept fenomen estetic și/sau psihologic relevant, atestăm abordări care înglobează și interpretarea newtoniană: culoarea reprezintă un anumit tip de experiențe psihice, care apar datorită atât penetrării luminii externe în ochi (transmisiei, reflexiei), cât și efectelor mecanice asupra ochilor (șocului, presiunii) sau reprezentării interioare a acestui tip de experiență în întunericul complet (cu ochii închiși, în imaginație, în vis) [1, p. 56].

Astfel, de-a lungul timpului, putem identifica mai multe viziuni ale savanților, care au revoluționat universul culorilor. De exemplu, fizicianul Isaac Newton considera culorile drept fenomene obiective, culoarea fiind lumina care, deplasându-se și întâlnind în calea sa diferite corpuri, suferă tot felul de modificări fizice; dat fiind faptul că lumina albă este formată din reuniunea diferitelor lumini colorate, lumina și culorile sunt identificabile, reproductibile, cu puțință de stăpânit și de măsurat [1, p. 35]. Mai întâi, sunt atestate cinci culori ale spectrului: roșul, galbenul, verdele, albastrul și violetul, adăugându-li-se apoi oranjul și indigoul, toate contopindu-se într-un continuum colorat. Astfel, negrul este absent din spectru, iar albul constituie un amestec al tuturor culorilor spectrale.

Majoritatea teoreticienilor literari consideră că, în fond, culoarea reprezintă una dintre cele mai importante caracteristici ale operelor de artă. Din câte se pare, conținutul inerent în culoare este destinat să ofere acel preaplin de informații utile, care provoacă emoții pozitive, exprimând nevoia de frumos.

În literatură, problematica axată pe semnificația culorii presupune un studiu riscant, deoarece numărul de lucrări privind acest subiect este restrâns și, deci, nu permite formularea unor concluzii generalizate și tendințe mai mult sau mai puțin

obiective. În prezent, în domeniul la care facem referință nu există un model de analiză sau de metodologie, care ar putea fi considerat general valabil, just și demn de respectat în ultimă instanță. Această absență a unei viziuni metodologice poate explica parțial de ce rarele lucrări existente s-au limitat doar la simple studii de caz. Anume lipsa unei baze teoretice menite să țină cont de anumite elemente tehnice (lingvistice, estetice și antropologice) duce la considerarea și analizarea culorii în calitate de motiv sau temă literară, în termeni de prezența sau absența sa într-un text artistic, în rest celelalte metode rămânând problematice.

Symbolistica cromatică într-un text literar implică aderarea la anumite presupuse interpretări metodologice, ceea ce înseamnă că menționarea unei culori nu servește drept un ornament fortuit, ci posedă un sens care exprimă intenția autorului: conștientă sau inconștientă, simbolică, programatică, epistemologică, reprezentativă sau nu, pentru anumite tendințe.

Una dintre puținele lucrări care și-a propus să studieze cromatica anume în context literar este *Penser la couleur en littérature. Explorations romanesques des Lumières au réalisme*, scrisă de cercetătoarea franceză Élodie Ripoll. În studiul său, autoarea are ca scop principal să formuleze o sumă de argumente convingătoare ce i-ar permite să se opună în cunoștință de cauză numeroșilor sceptici care nu consideră culoarea drept un subiect de studiu cu drepturi depline, ci doar „un motiv de critică tematică destul de restrâns, un element decorativ și, mai ales, superficial” [2, p. 25]. Menționându-l pe cercetătorul francez Michel Pastoureau drept principalul oponent al acestei teorii *denigratoare* vizavi de potențialul de cercetare încorporat în fenomenul culorii, autoarea face numeroase referințe la studiile realizate de Pastoureau, citându-l în diverse contexte. Iată unul dintre acestea: „Orice descriere, orice menționare a unei culori are caracter cultural și ideologic [...] Însuși faptul de a menționa sau de a nu menționa culoarea unui obiect este o alegere extrem de semnificativă, reflectând motive economice, politice, sociale sau simbolice care o înscriu într-un context precis” [3, p. 16].

Paralel, Élodie Ripoll afirmă că „fenomenul culoare prezintă un caracter imediat și evident, prin urmare specialiștii de literatură nu sunt întotdeauna capabili să o definească” [2, p. 29]. Afirmăția lui Pastoureau conform căreia „în viața socială, culoarea numită pare deseori să joace un rol mai important decât culoarea percepută. În viața afectivă aproape întotdeauna culoarea numită posedă o putere onirică și mitologică sporită” [4, p. 118], este aplicată de către cercetătoarea franceză la un text literar. De exemplu, culoarea roșie, purtată de o femeie, evocă un întreg univers de erotism și de seducție. Astfel, acest element, precum și mecanismele sale de funcționare cu toate variațiile lor posibile au o importanță decisivă în literatură.

Cu excepția lui Michel Pastoureau și Élodie Ripoll, foarte puțini cercetători au abordat problema culorii în literatură, majoritatea dintre ei, cum ar fi Jacques Aumont și Serge Torny, deși interesați de tematica respectivă, făcând apel mai



mult la cunoștințe generale, utilizând termeni ce țin de simbolică, semantică sau semiotică, categorii polivalente și aproape sinonimice care nu au fost niciodată cu adevărat definite.

Cu referire la Pastoureau, se impune următoarea precizare: de profesie istoric medievalist, evident, acesta a studiat culoarea în cadrul domeniului său de activitate, cu toate acestea multe dintre metodele elaborate și aplicate de Pastoureau în studiile sale pot fi aplicate cu succes și în domeniul literar. Lui Pastoureau îi aparține următoarea afirmație: „Uneori îi invidiez pe specialiștii în preistorie, care studiază picturile rupestre, dar care nu au la dispoziția lor niciun text: ei sunt, deci, obligați să descopere în analiza internă a picturilor anumite ipoteze, piste de reflecție, fără a aplica la aceste imagini cunoștințele luate anterior din texte” [3, p. 15]. Dacă stăm să analizăm ideile exprimate în acest context, nu vom atesta, la prima vedere, prea multe similitudini între cercetările preistoricilor consacrate picturilor rupestre și cele ale specialiștilor în literatura cromatică, însă cu o excepție deosebit de relevantă, și anume: lipsa de texte care să orienteze cercetătorul pe căile cele mai scurte și sigure spre obiectivele urmărite. Criticii literari s-au plâns deseori de absența surselor teoretice, metodologie și, mai ales, de lipsa lucrărilor bine structurate și comprehensive, ai căror autori ar săpa în profunzimea acestui subiect complex. În contextul dat, paralela la care recurge Pastoureau apare în cu totul altă lumină: dacă specialiștii în preistorie sunt obligați să fie inventivi, să experimenteze și să ia în considerare elemente neașteptate (precum punctele cardinale, sursele de lumină sau poziția stelelor), criticii literari trebuie, de asemenea, să experimenteze și să-și alimenteze ipotezele cu studiile altor discipline, conform caracterului profund transdisciplinar al culorii, fără ca, totuși, să neglijeze specificul literar al obiectului lor de studiu [2, p. 73].

Dat fiind faptul că Élodie Ripoll acordă o atenție deosebită studiilor efectuate de Michel Pastoureau, profesor cercetător, specialist de forță în cromatică, imagini și embleme, am considerat necesar să prezentăm și să analizăm câteva idei conținute în lucrările acestuia, cu referire la istoricul utilizării simbolurilor cromatice.

În opinia cercetătorului, semnificația de tip cromatic este deosebit de extinsă. În acest context, se poate vorbi despre un simbolism generalizat al culorilor, chiar dacă fiecare tip de cultură sau civilizație conservă o anumită tradiție a sensurilor coloristice. De regulă, valorile simbolice atribuite culorilor sunt noțiuni abstracte: gelozie, trădare, dragoste, pasiune, puritate, sinceritate etc. Simbolistica unei culori poate fi marcată de un spectru extins de semnificații, acestea variind, ca, de exemplu, în cazul culorii albe, de la moarte (în Orient, acest determinant acromatic este culoarea doliului) până la renaștere (în culturile europene albul semnifică puritatea de început, imaculatul inițial). Negrul și albastrul au fost primele culori elucidate de autor în studii expres dedicate lor, fiind ulterior completate de lucrări vizând alte culori: verde, roșie și galbenă. În studiul său *Negru. Istoria unei cu-*



lori, Pastoureau motivează scrierea seriei de lucrări dedicate unei anumite culori prin faptul că „o culoare nu vine niciodată singură; ea capătă un sens, funcționează plinar din punct de vedere social, artistic și simbolic doar cu o condiție – să fie asociată sau contrapusă unei/unor alte culori” [3, p. 11]. În mod evident, cercetătorul, în această operă, analizează istoricul nu doar al culorii negre, ci al tuturor culorilor spectrului, trasând paralele și realizând asociații cu aceasta.

În concluzie privind studiul *Penser la couleur en littérature. Explorations romanesques des Lumières au réalisme* de Élodie Ripoll, constatăm că autoarea și-a propus drept obiectiv ilustrarea tranziției de la literatura romanescă puțin colorată din secolul al XVIII-lea la literatura romanescă foarte colorată din secolul al XIX-lea, analizată de noi. De asemenea, observăm că termenul *culoare*, simplu și clar la prima vedere, acoperă, de fapt, trei realități distincte, extrem de complexe și puțin studiate: culorile opticii, culorile picturii și culorile limbajului, categorii strict incompatibile, aparținând diverselor domenii și fiind supuse unor reguli specifice. Prin urmare, culoarea reprezintă un obiect transdisciplinar prin excelență, care are tangențe cu discipline foarte diverse, precum optica și istoria științelor, istoria culturală și antropologia istorică, artele plastice, istoria artelor, estetica și, evident, lingvistica și literatura. De asemenea, autoarea distinge trei etape ale utilizării literare a culorii: nararea, descrierea și picturalizarea [2, p. 377].

Studiul evoluției utilizării literare a simbolurilor cromatice în context românesc nu se poate limita la domeniul literar în exclusivitate; acest studiu trebuie să treacă printr-o etapă teoretică prealabilă, care să permită o încadrare concretă a culorii în literatură. În acest sens, studiul realizat de Élodie Ripoll este unul dintre puținele care abordează și aspectul teoretic al fenomenului cromatic în literatură. Bazată pe un examen riguros și comparat al cercetărilor efectuate anterior în alte discipline, metoda autoarei a demonstrat că o abordare teoretică ar permite, din contra, depășirea anumitor dificultăți provocate de simbolul cromatic [2, p. 427].

Contribuții importante la tema semnificațiilor cromatice găsim și la alți cercetători. Astfel, în lucrarea sa *Histoire des couleurs* (2009) Manlio Brusatin, istoric al artei și arhitect italian, lansează teoria, conform căreia culorile nu reprezintă realitatea corpurilor, nici viața și nici măcar o lege a Naturii. De fapt, susține cercetătorul, ele sunt o reflectare abstractă a Naturii, artificiu din ceea ce este natural. Drept urmare, domeniul cromatic se extinde pe spațiul generos dintre artă și știință, dintre fizică și psihologie, ocupând un teren vast cuprins între limitele a mai multe culturi, un teren care poate fi abordat ușor, dar, totodată, imposibil de explorat până la capăt prin metode analitice și experimentale [5, p. 7].

Tematica respectivă se regăsește în studiul lingvistice și semiologice franceze Annie Mollard-Desfour care, începând cu anul 1998, publică o serie de dicționare dedicate culorilor (*Albastrul, Roșul, Albul, Negrul, Verdele, Griul și*

Rozul). Autoarea reunește și decodifică simbolică și originea lexicală a cuvintelor, locuțiunilor și expresiilor cromatice din limba franceză a secolelor XX și XXI, astfel justificându-și, pe deplin, funcția de președintă a Centrului Francez al Culoarei.

Cu referire la studiul cromaticii în literatura contemporană de specialitate, mai putem cita și alte lucrări elaborate de savantul francez Michel Pastoureau studiate de noi, care pot fi atribuite doar tangențial la tema prezentei cercetări. Ne referim la *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société* (1992), apărut în colecția *Imagini și Simboluri*, în care Pastoureau abordează culorile preferate de unii, dar respinse de alții, culorile terapeutice, poluante sau vulgare. De asemenea, dicționarul citat pune în relief locul imens ocupat de culori în societatea noastră contemporană [4, p. 4].

O altă lucrare de referință, *Les Couleurs de nos souvenirs* (2015), elucidează unele aspecte legate de culoare, precum copilăria, memoria, amintirile. Studiul lui Pastoureau se bazează pe un jurnal cromatic, care cuprinde o perioadă de mai mult de o jumătate de secol (1950-2010) și care este constituit din amintiri personale, observații pe teren, digresiuni savante, diferite domenii cu implicarea culorii: vocabularul și expresiile lingvistice, moda și vestimentația, obiectele și practicile vieții cotidiene, emblemele și drapelele, lumea sportului, arta și, bineînțeles, literatura. Acest jurnal demonstrează cum simbolul cromatic poate servi drept prilej de amintire, sursă de satisfacție și invitație la visare [6, p. 8].

Opera *Une couleur ne vient jamais seule – Journal chromatique* (2017) prezintă continuarea logică a lucrării *Les Couleurs de nos souvenirs* (2015), în care, după cum am menționat anterior, Michel Pastoureau s-a interesat de istoria raporturilor dintre culori și societate pe parcursul a mai mult de o jumătate de secol. Continuându-și investigațiile, cercetătorul abordează, în acest studiu, o perioadă mai scurtă, și anume anii 2012-2016, prezentând fenomenul cromatic prin prisma evenimentelor vieții cotidiene [7, p. 18].

Locul și rolul simbolurilor cromatice în operele artistice, potențialul expresiv al acestora continuă să se mențină în topul preocupărilor actuale ale cercetătorilor din diferite arii geografice și de activitate, indiferent de culturi, tradiții, istorie etc. Mai mult decât atât, simpla trecere în revistă a bibliografiei din ultimii ani ne face să constatăm o creștere semnificativă a interesului pentru tematica dată în cazul diverselor grupuri de experți, cercetători, oameni de artă. Fenomenul în cauză se explică prin apariția unor tehnici și tehnologii performante de cercetare a modalităților de percepere a culorilor și de relaționare a creatorului și beneficiarului de frumos cu potențialul expresiv și intelectual al simbolurilor cromatice. Acest procedeu este deosebit de eficient în transmiterea mesajelor promovate de autorii operelor de artă.

## Referințe bibliografice:

1. Blay, Michel. *La conceptualisation newtonienne des phénomènes de la couleur*. Paris: Bordas, 1983, 528 p.
2. Ripoll, Élodie. *Penser la couleur en littérature. Explorations romanesques des Lumières au réalisme*. Paris: Classiques Garnier, 2018, 492 p.
3. Pastoureau, Michel. *Negru. Istoria unei culori*. Chișinău: Cartier, 2012, 252 p.
4. Pastoureau, Michel. *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*. Paris: Bonneton, 1992, 316 p.
5. Brusatin, Manlio. *Histoire des couleurs*. Paris: Flammarion, 2009, 191 p.
6. Pastoureau, Michel. *Les Couleurs de nos souvenirs*. Paris: Éditions Points, 2015, 288 p.
7. Pastoureau, Michel. *Une couleur ne vient jamais seule – Journal chromatique*. Paris: Le Seuil, 2017, 240 p.

## UTOPIILE SWIFTIENE DIN PERSPECTIVĂ MODERNĂ

**Cristina BOSÎ**

*magistru în filologie, asistent universitar,*

*Universitatea de Stat din Moldova*

**ORCID:** 0009-0000-6415-0233

Articolul analizează romanul satiric al lui Jonathan Swift *Călătoriile lui Gulliver*, care fiind o carte de călătorii imaginare către insule imaginare reprezintă o utopie dar și o distopie totodată. Se cercetează traseul personajului principal, Gulliver, și călătoriile acestuia în țări îndepărtate, el fiind dornic să analizeze și să investigheze posibilitatea utopiilor. S-a relevat satira autorului ca instrument de ironizare și critică atât a societății europene din secolul al 18-lea, cât și a omenirii timpurilor moderne.

**Cuvinte-cheie:** călătorie, societate, utopie, distopie, satiră, umanitate.

The article analyzes Jonathan Swift's satirical novel "Gulliver's Travels", which being a book of imaginary travels to imaginary islands is a book of utopia but also of dystopia at the same time. It is under research the journey of the main character Gulliver and his travels to distant lands, being eager to analyze and investigate the possibility of utopias. Thus it has been established the author's satire as an instrument of irony and criticism of both eighteenth-century European society and the humanity of modern times.

**Key words:** travel, society, utopia, dystopia, satire, humanity.

*Călătoriile lui Gulliver* (1726) este un roman satiric al autorului anglo-irlandez Jonathan Swift (1667-1745), cotel pe drept ca o capodoperă clasică, oricare nu ar fi metoda de apreciere. Deși opera este cunoscută ca o poveste clasică de aventură pentru copii, aceasta reprezintă, de fapt, o lucrare ascuțită de satiră politică și socială a unui preot, istoric și comentator politic anglican. Această carte a influențat fiecare mediu de povestire într-o măsură sau alta, practic de la publicarea sa inițială, și ca poveste este încă amintită și foarte populară.

Într-un fel, *Călătoriile lui Gulliver* constituie o lucrare unică, întrucât nu există nimic asemănător în literatura mondială, faima universală a lui Swift datorându-se anume acestei capodopere.

La crearea romanului, Swift a recurs la motive și imagini ale poveștilor populare despre pitici și uriași, despre naivi și escroci, precum și la literatura de aventuri și călătorii răspândită larg în Europa secolului al XVIII-lea – cărți despre călătorii: veritabile și imaginare. Romul Munteanu, în studiul său dedicat literaturii Europene din Epoca Luminilor, se referă minuțios la ficțiunea voiajului și a străinului în proza de moravuri din secolul al XVIII-lea și constată faptul că: „în

peisajul atât de eterogen al prozei din secolul al XVIII-lea întâlnim prezența constantă a unor motive și teme literare, polarizate în jurul ficțiunii și a străinului” [1, p. 161].

Este cunoscut faptul că scrierile despre călătorie sunt unul dintre tipurile preferate de lectură ale omenirii, iar literatura imaginativă ia adesea această formă. Menționăm aici că în perioada în care Swift scria *Călătoriile lui Gulliver*, iar contemporanul său iluminist D. Defoe compunea o capodoperă nu mai puțin celebră, *Robinson Crusoe* (1719), cărțile de călătorii aveau în urma lor o tradiție bogată și în istoria literaturii engleze. Respectiv, romanul lui Swift urmărește călătoriile lui Lemuel Gulliver în timp ce el se aventurează în regiuni necunoscute ale lumii, unde găsește noi civilizații și întâlnește ființe fantastice.

Totodată, eroul Robinson Crusoe, care este o încercare de ficțiune realistă pe această temă, împărtășește multe dintre caracteristicile lui Gulliver. Daniel Defoe și-a bazat personajul pe omul real, Alexander Selkirk, care a fost salvat de pe insula Juan Fernandez în 1711 de exploratorul William Dampier. Swift s-a angajat într-o parodie deliberată atât a ficțiunii lui Defoe, cât și a relatărilor lui Dampier despre călătoriile autentice. El nu numai că parodiază stilul înregistrărilor lui Dampier, dar aranjează datele descoperirilor lui Gulliver despre Lilliput, Brobdingnag, Laputa și Houyhnhnmland pentru a coincide cu prezența lui Dampier în latitudinile corespunzătoare. Modul dureros în care Swift imită stilul unor astfel de scriitori în părțile narative ale *Călătoriilor* este ilustrat de scena furtunii de la începutul Cărții 2, pe care Swift a luat-o cuvânt cu cuvânt din publicația unui marinar. Cu excepția faptului că pare mai amuzant, pentru că e mai dens ambalat cu jargon nautic, abia se va detecta vreo diferență de modul obișnuit de narațiune al lui Gulliver.

Fiind unul dintre cei mai importanți satiriști englezi, autorul folosește fiecare nouă locație pentru a critica formele de guvernare și natura umană. Aceasta este o satira care explorează tema naturii umane încadrată în povestirea unui călător fictiv, și anume a protagonistului, Lemuel Gulliver, care este și naratorul și a cărui relatări ne vor dezvălui fascinantele lui aventuri.

La rândul lor, relatările despre călătorii sunt, de asemenea, asociate cu genul utopic. *Utopia* lui Sir Thomas More și cea a lui Cyrano de Bergerac, *Histoire Comique contenant les états et imperies de la Lune*, sunt într-un mod similar parodii. Iar *Călătoriile lui Gulliver* constituie atât o parodie minuțioasă a poveștii de călătorie, cât și o carte cu mai multe utopii și distopii, acestea din urmă fiind adeseori abordate și din perspectivă modernă. Acest fapt e lesne de înțeles, deoarece ceea ce avem în carte este o analiză extinsă a lumii politice și intelectuale a omului, o „anatomie” a societății prin alegorie și o investigație a problemelor morale a timpurilor lui Swift, care în mai multe privințe par a fi o oglindă vie a realităților noastre.

De fiecare dată în *Călătoriile lui Gulliver*, pe fondul capitolelor narative inocente, a zborurilor invenției și a atacurilor satirice, surprindem ceva care ne amintește de necesitatea perpetuă a omului pentru utopie. O parte din provocarea de a citi cartea este încercarea de a detecta care este utopia reală. Exemplele mai ambițioase ale structurii sociale ideale se dovedesc adesea a fi o satiră a viselor grandioase ale omului: o lume perfectă nu este o posibilitate pentru om, iar Swift o știe.

Într-adevăr, idealul swiftian pe care cineva îl poate indica cu încredere, era la îndemâna vârstei lui. El credea într-un stat ierarhic bine ordonat. Când, în capitolul 7 al celei de-a doua călătorii, se comentează luptele anterioare dintre rege, nobilime și poporul din Brobdingnag, autorul nu critică existența acestor trei clase. Un echilibru just al puterilor între unul, puțini și mulți, a reprezentat pentru Swift ordinea naturală a lucrurilor. Fiecare cetățean avea datoria de a face ceea ce a putut face pentru a menține acest echilibru și de a coopera pentru binele comun. Dacă Swift a slăvit libertatea umană, nu a fost pentru că era egalitar, ci pentru că s-a opus atât de curajos oricărei forme de putere absolută, indiferent dacă este exercitată de monarhi sau de miniștrii lor.

În consecință, el a disprețuit facțiunile politice. În ciuda propriilor sale activități extrem de partizane, Swift credea că acordă sprijinul celor care reprezentau bunul simț și interesele comune. Ura lui față de război și de armate e similară, deoarece armatele pot fi făcute instrumente, fie ale tiraniei interne, fie ale cuceririlor imperiale și atât tirania, cât și imperiul sunt criticate cu putere în această lucrare. Opiniile sale despre educația femeilor și atacul său asupra exploatarea multora pentru a-i îmbogăți pe puțini, (Cartea 4, Capitolele 8 și 6) îl marchează ca pe un spirit radical al timpului său. Totuși, de două ori în carte, manifestă o intoleranță acerbă față de disidenții religioși, iar comunitatea sa de cai are o structură de clasă la fel de rigidă și la fel de puțin tolerantă față de diversitatea de gândire, precum cel mai reacționar dintre regimuri.

Intoleranța este însă o calitate naturală a geniului predispus ironiei, mai ales într-o epocă care credea cu tărie că există o conduită umană obișnuită, și că sarcina satiricului era să disprețuiască tot felul de abateri de la această normă. „Norma” lui Swift presupune că omul este capabil de o conduită rațională, că este destul de conștient de ceea ce ar trebui să fie conduita lui. Abaterile de la bunul simț și decență, fie cauzate de căutarea de sine, fie de urmărirea convingerilor individuale, mai degrabă decât de ceea ce bărbații au știut întotdeauna și pretutindeni, merită cea mai severă cenzură. Violența atacurilor lui Swift asupra oricărui tip de perversiune intelectuală și morală este o expresie a credinței sale în umanitatea noastră comună. Constatăm însă, cu regret, că omenirea de azi nu se comportă mereu ”uman” sau civilizată, modernitatea fiind martoră la războaie, atacuri, agresiune în diverse forme și multe alte nelegiuiri care se repetă la nesfârșit.

Satira lui Swift a încercat să descrie o formă de guvernare ideală. Alte aspecte importante urmărite în roman sunt: statutul moralității personale, etica și credințele religioase. Nu pot să nu fie amintite și elementele sociale și istorice care au influențat această operă.

Această încercare de a prezenta un stat politic utopic se realizează prin ficțiune și operă literară. Există mai multe cercetări efectuate cu privire la gen care analizează dacă aceasta este o utopie sau o distopie, de aceea vom merge pe poziția că *Călătoriile lui Gulliver* se pretează minunat atât genului utopic, cât și celui distopic.

O definiție formală a genului utopic este mai ușor de abordat și de întreținut decât o definiție a distopiei. Referitor la termenul utopie, amintim ca Thomas More a fost primul care a aplicat acest cuvânt (de la grecescul „ou” = „nu” + topos = „loc”) la un gen literar, când a numit republica sa imaginară, Utopia (1516). Platon în *Utopia* sa a încercat să dea ideea unui guvern ideal bazat pe standardele vremii. Un element important de menționat sunt scrisorile pe care Gulliver le-a trimis vărului său în care dezvoltă clar intenția de a include elementele utopice în romanul său.

Din punct de vedere istoric, au fost multe personalități care au încercat să construiască o lume mai bună. Această satira în câteva aspecte a încercat să facă același lucru. Lucrarea este multidimensională și elementele utopice sunt prezente în ea. Aceste idei sunt, într-un fel, o încercare de a scoate la suprafață o societate și o viață mai bună pentru toată lumea. Ele au fost prezentate în mod special publicului englez pentru a influența viața politică a epocii.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea și al XIX-lea a apărut o legendă, conform căreia *Călătoriile lui Gulliver* erau produsul unui om singuratic și amărât, pe jumătate înnebunit de mânie față de o lume care îi refuzase succesul în Biserică sau în politică și care își scria cartea ca un fel de răzbunare. Ulterior, în special pentru victorienii, cu viziunea lor optimistă asupra perfecțiunii umane, cu mândria lor față de realizările umane și sentimentalismul lor, cartea nu putea fi înțeleasă decât dacă se presupunea că Swift era mizantropic până la punctul nebuniei. Scriitorul Thackeray și-a avertizat cititorii în special împotriva celei de-a patra călătorii, pe care a găsit-o profund tulburătoare.

Constatăm, că și în secolul nostru, mulți cititori au găsit cartea profund tulburătoare. Romanul *O mândră lume nouă* al lui Aldous Huxley și romanul *1984* al lui George Orwell pot fi comparate cu *Călătoriile lui Gulliver* în modul în care oferă viziuni disperate cu privire la ce poate ajunge rasa umană. Totuși, ambii scriitori au fost șocați de viziunea lui Swift despre ceea ce este omul de fapt. Huxley l-a găsit vinovat pe Swift de ura față de omenire și și-a bazat punctul de vedere pe obsesia lui Gulliver și Swift pentru excremente. Orwell, a cărui *1984* și-a imaginat o lume împărțită în blocuri totalitare în care toate libertățile au pierit, a găsit conceptul lui Swift despre libertate deranjant. În ciuda faptului că



*Laputa* este în mod clar o satiră a tiraniei și în ciuda recunoașterii disprețului lui Swift pentru autoritatea absolutistă, Orwell a fost deranjat de sentimentul său că Partea a 4-a recomandă un stat totalitar.

Au fost foarte puține cărți care au lăsat atât de mulți cititori să simtă că, deși este o carte grozavă, trebuie să fi fost ceva în neregulă cu omul care a scris-o. Personalitatea lui Swift, precum și ceea ce spune despre om, îi dezgustă sau îi supără pe mai mulți. Dacă ar fi citit aceste critici, Swift ar fi putut să-și facă o plăcere sumbră, fapt pe care l-a confirmat în scris prietenului său, Pope, în timp ce revizua manuscrisul. De fapt, se pare că a eșuat cu majoritatea oamenilor în zilele sale, căci cartea a avut un succes uriaș imediat ce a fost publicată, cu unele excepții, desigur. Lordul Bolingbroke, prietenul Tory a lui Swift, transformat în filozof, a fost deranjat de disperarea acestuia cu referire la natura umană și mulți au considerat că a critica societatea prea general înseamnă să-l critici pe Creator.

De fapt mulți critici de literatură, dar și simpli cititori l-au etichetat pe Swift drept "mizantrop", datorită criticii dure și ofensei aduse rasei umane în romanul său, mai cu seamă în Cartea 4. În această parte, autorul contrastează cel mai bun lucru pe care îl avea omul (în Grădina Edenului înainte de cădere), reprezentat de Houyhnhnm, cu starea degradată în care poate cădea, reprezentată de Yahoo. Discutând cu stăpînul (calul/animalul rațional), Gulliver constată cu amărăciune cine este el, și mulți alții ca el, compatrioți de ai săi, adică oamenii: "*I-am spus că aceștia erau oameni fără căpătâi, siliți să fugă din locurile lor de baștină, din pricina sărăciei sau a nelegiuirilor făptuite. Pe unii îi ruinaseră procesele, alții își irosiseră averea cu băutura, cu femeile și jocurile de noroc; alții fugiseră fiind trădători; alții pentru că erau ucigași, tâlhari, otrăvitori, hoți, sperjuri, escroci, falsificatori de bani, risipitori, desfrânați, dezertori sau trădători de neam. Cei mai mulți evadaseră din închisoare și niciunul din ei nu s-ar fi încumetat să se reîntoarcă în patrie, de teamă să nu fie spânzurat sau să putrezească în vreo temniță; prin urmare, se văzuseră nevoiți să-și agonisească traiul pe meleaguri străine*". [2, p 225].

Am putea într-un fel să justificăm critica dură a lui Swift adusă diverselor "imperfecțiuni", ca pe fundalul acestora să ne imaginăm cum ar putea fi idealul, or, căutarea neliniștită a omului a societății perfecte este o temă perpetuă a literaturii. Cartea lui Swift ne oferă patru sau cinci opțiuni dintre care să alegem și, datorită tehnicii sale ironice, nu putem fi niciodată siguri dacă urmărim o utopie sau, dimpotrivă, o distopie. Desigur, opera lui Swift este construită în așa mod, încât nu trebuie să împărtășim nici măcar una dintre convingerile sale pentru a prețui satira ei.

Alți critici au sugerat că, în timp ce Swift a criticat oamenii, vanitatea și prostia lor, el credea că aceștia sunt capabili să se comporte mai bine decât ei și spera că lucrările sale îi vor convinge să-și reconsidere comportamentul. Swift însuși a susținut că a scris *Călătoriile lui Gulliver* pentru a supăra lumea mai de-

grabă decât pentru a o deturna. Se pare că a reușit în acest scop, deoarece cartea este considerată unul dintre cele mai bune exemple de satiră scrise vreodată.

Prin reprezentarea ordinii sociale, politice și morale, a cailor ca societate ideală, autorul evidențiază omul centrat pe sine, cu natura sa falsă, ca pe o creatura înșelătoare. Toate elementele de mai sus sunt părți esențiale ale civilizației occidentale construite de-a lungul secolelor de războaie, distrugeri și vicii. Observațiile acide ale lui Swift despre corupția oamenilor și a instituțiilor sociale sună adevărate și astăzi, la aproape trei sute de ani de la prima publicare a cărții.

Astfel, prin intermediul imaginației sale, Swift a reușit să ilustreze elemente relevante nu doar epocii sale, dar care se pretează și timpurilor și societăților de astăzi. Această metoda de prezentare este un instrument util care aduce idei și luptă eficient cu viciile societății. Realitatea este batjocorită prin folosirea idealului și a imaginației. Inserând comparația dintre animal și om, urmărim un jo care de fapt pune în evidență partea animalică din om, încorporată în noi toți și pe care protagonistul și însuși Swift trebuie să o confrunte și să o accepte: *”Nu mă tulbur câtuși de puțin când văd un avocat, un hoț de buzunare, un colonel, un nebun, un lord, un cartofor, un politician, un codoș, un doctor, un corupător, un procuror, un trădător și alții asemenea lor; dar dacă văd că un boț cu ochi, slut și măcinat de boli, nu-și mai încapă în piele de îngâmfare, îmi ies din sărite; și mi-e cu neputință să înțeleg cum de poate sălășlui un asemenea viciu, într-un astfel de animal”* [2, p. 272].

În virtutea diverselor interpretări, această lucrare rămâne populară atât printre adulți, cât și printre copii prin multiplele moduri în care poate fi citită: ca o poveste alegorică despre creaturi fantastice sau ca un comentariu politic mai profund asupra laturii mai întunecate a naturii umane.

### **Referințe bibliografice:**

1. Munteanu, Romul. *Literatura Europeană în Epoca Luminilor*, București: 1971, 381 p.
2. Swift, Jonathan. *Călătoriile lui Gulliver; Povestea unui poloboc și alte satire*, București:Editura Univers, 1985, 644 p.
3. Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*, Wordsworth's Classics, 2001, 249 p.

## ASPECTE ALE RECEPTĂRII OPEREI LUI JAMES JOYCE ÎN ROMÂNIA

*Veaceslav* FILIMON

*magistru în filologie, asistent universitar,*

*Universitatea de Stat din Moldova,*

**ORCID:** 0000-0003-2805-9023

Studiul urmărește evoluția receptării operei lui James Joyce în România interbelică prin racordarea discursului critic românesc la cel preponderent francofon, abordând aspectele textuale, culturale și literare. Sunt prezentate opiniile critice ale scriitorilor și cercetătorilor prin elucidarea inexactităților frecvente dar și a unor exegeze originale care au condiționat încercările inițiale de a înțelege și explica momentele-cheie ale operei joyceene.

**Cuvinte-cheie:** receptare literară, flux al conștiinței, text, receptare indirectă, experiment, traducere, modernism, realism, cenzură, influență literară, cultură receptoare.

The study follows the evolution of the reception of James Joyce's work in inter-war Romania by connecting the Romanian critical discourse to the francophone one, by addressing the textual, cultural and literary aspects. It presents the critical opinions of writers and researchers by elucidating frequent inaccuracies and some original exegeses that conditioned initial attempts to understand and explain key moments of the work of Joyce.

**Keywords:** literary reception, stream of consciousness, text, direct reception, experiment, translation, modernism, realism, censorship, literary influence, reception culture.

Receptarea critică a operei lui Joyce în spațiul cultural românesc a început după publicarea romanului *Ulise* la Paris în anul 1922. Primele ecouri de limbă română au fost din partea acelor personalități culturale care locuiau în orașele Paris, Trieste sau Zurich, precum Constantin Brâncuși, Pericle Martinescu, B. Fundoianu, P. Constantinescu și alții. Fiind profund influențați de civilizația francofonă, primele impresii despre romanele lui Joyce au fost preluate din presa și critica pariziană și includ numeroasele aprecieri pozitive și negative, unele simplu reproduse din exagerările boemei despre conținutul pornografic și perplexitatea experimentului modernist. În 1936, Felix Aderca a pronunțat declarație de denunțare a învinuirilor despre momentele pornografice din romanul *Ulise*, prin referințe la numeroșii scriitori, pe nedrept acuzați de indecență și imoralitate.

Dinu Gheorghe, în 1934, comenta tema prostituției în literatura universală la care făcea aluzie Joyce într-un studiu despre Giovanni Papini împotriva imoralității în artă. În 1932, C. N. Negoită discută într-un studiu tema decadenței în literatură de la Baudelaire la Joyce.

În anul 1922, în *Nouvelle Revue Francaise* apare un articol controversat al lui Valery Larbaud despre opera lui Joyce. În același an, articolul este publicat în "Viața Românească" și poate fi considerat prima sursă de informare a cititorilor români despre romanele lui Joyce. Studiul dă o prezentare generală despre maniera de scriere, subiectul și dificultățile lecturii textelor, cu o tatonare a evoluției autorului, clasificându-l ca reprezentant al naturalismului anglo-irlandez. Cele mai cunoscute opinii ale lui Larbaud, care au fost preluate de criticii români, au fost despre aportul scriitorului la modernizarea literaturii irlandeze și anume că "Joyce face pentru Irlanda ceea ce Ibsen a făcut pentru Norvegia, Strindberg pentru Suedia, Nietzsche pentru Germania" [1, p. 301]. Mai importantă pentru opinia publică în România anilor '20 au fost opiniile politice și sociale ale prozatorului. "Ca Irlandez, Joyce e un istoric imparțial în ceea ce privește politica țării lui. Dacă personagiile engleze sunt tratate drept străine, nicăieri nu idealizează pe Irlandez. Opera lui dă Irlandei o fizionomie artistică, o identitate intelectuală" [1, p. 301]. Acest articol a fost luat în discuție de Russu Șirianu și B. Fundoianu pentru a evidenția aspectele inovatorii ale romanului *Ulise* și poate fi considerat ca un punct de pornire pentru receptarea critică a operelor lui Joyce în România.

Unele dintre inexactitățile care au fost înregistrate de critica românească interbelică poartă un caracter sistematic, fapt ce a dus la o deviere în actul de receptare a operei lui Joyce. Originalitatea acestor devieri a devenit anecdotică și a dat naștere unor speculări despre accesibilitatea textelor joyceene în perioada discutată. Criticul Lucian Boz prezintă o enumerare a evenimentelor ce se petrec în cele optsprezece capitole ale romanului, dar comite o serie de erori care vor fluctua aprecierea romanului înainte de război. Ca exemplu considera episodul "Penelope", scris fără interpuncție, monologul interior al nevastei lui Bloom – asociații din viața erotică trecută și prezentă, nenumărații amanți (Bloom, soțul, enumeră vreo douăzeci și patru), precum și reverii înainte de somn, amintiri din tinerețe, când un locotenent se masturbă în batistă. Sodoma și Gomora" [2, p. 9]. Critica postbelică nu a atribuit calități de infidelitate pentru Molly Bloom și conotațiile sexuale care, de fapt, nu apar în roman, dar în pofida imaginilor pornografice pe care le-a găsit la Joyce, a recomandat cititorilor români lectura acestui text pentru a percepe elaborarea minuțioasă a structurilor narrative: "tot romanul este un sistem închis, în care fapte sau gânduri suscitade la început se rezolvă accidental printr-o asociație meșteșugit plasată" [2, p. 9].

Polemica în jurul operei lui Joyce s-a înscris în discuțiile aprinse despre soarta și valoarea romanului românesc ce se purtau în critica de la începutul secolului al XX-lea. Subiectele de ordin teoretic abundau de interogări retorice "De ce nu

avem roman?”, ”ce este un roman realist?”, ”putem avea un roman citadin?” care aminteau despre operele lui Proust sau Joyce. Unul dintre acești modernizatori ai formei românești a fost scriitorul Cezar Petrescu care în studiul său ”Stilul și limba romanului”, publicat în 1929, considera *Ulise* ”romanul simbol al vieții moderne” [3, p.301], deși în cercetările ulterioare chema scriitorii să abandoneze stilul metaforic în favoarea celui realist. Recenzia lui Petrescu la ediția franceză a romanului exprimă o îngrijorare teoretică asemănătoare ”Evoluează sau decade romanul?”, fapt ce nu îl oprește să folosească perspectivele temporale joyceene în romanul său *Duminica Orbului*. În opinia criticului, romanul *Ulise* este ”cea mai ciudată carte și poate o operă cardinală, în viitoarea orientare a romanului contemporan” și autorii români ar trebui să aprecieze că ”ceea ce constituie însă forța și noutatea acestui roman, în afară de originalitatea concepției, e procedeul tehnic. Mijloacele de expresivitate. Stilul, adecvat cu o deosebită artă, fiecare episod variind în ritm și în coloratură, după fiecare eveniment zugrăvit, ceea ce aparent dă impresia cititorului la prima lectură că se află în față a optsprezece episoade scrise de optsprezece autori diferiți” [3, p. 199].

În 1935 Ion Biberi scrie un articol de proporții despre necesitatea de a adopta noi tehnici literare din partea scriitorilor români. Pentru cercetătorul român ”opera lui James Joyce reprezintă cea mai remarcabilă experiență poetică a vremii.” [4, p. 393]. Într-o manieră de foiletonist, Biberi remarcă că ciclul de povestiri *Oameni din Dublin* este ”o viziune rece și analistă a străzii, a oamenilor, a lucrurilor. O viață în permanentă mișcare, redată cu relief și justete. Ochi scrutător și lucid. În jur dinamism și încordare. Competiții, apetituri, conflicte, fapte diverse. Pe ecranul cenușiu al viziunii apar siluete fin trasate, mișcătoare și vii” [4, p. 393]. Observând construcția mai elaborată a romanului *Portret al artistului la tinerețe*, criticul consideră că Joyce ”năzuiește la o construcție interioară. Peisajul se interiorizează. Decorul e acut redat, dar deslușim, în același timp, ecourile interne ale evenimentelor, proiecția umbrelor exterioare în caverna sufletului”. Au fost reiterate și aspectele autobiografice ale romanului, care au fost oficializate doar după moartea autorului în critica anglo-saxonă. Astfel textul romanului devine un ”proces evident de reconstrucție autobiografică. Din timp în timp, depășind detaliul concret, se deschid perspective fugitive de adâncuri și de semnificații. Carte de tranziție, unitară ca ținutăși ritm. Dar încercarea de monolog interior ne face să presimțim elaborarea unui alt sistem de expresie” [4, p. 393].

Preocuparea criticului de monologul interior care va fi elaborat mai târziu, în 1965, poate fi observată și în articolul din 1935. Arhitectonica romanului *Ulise* este minuțios cercetată pentru a evidenția aspectele experimentelor lingvistice în obținerea unei expresii mai agravate a realității ”Ulysse e, independent de corespondențe și simboluri, epopeea omului modern, trepidant, hărțuit, contradictoriu. Cadrul exterior există, rigid și real, dar, în aceeași vreme, viața eroilor se desfășură frământată, amplă și biciuită. Planurile se întretaie, apoi se îmbină.

Expunerea trece brusc de la descrierea exterioară la monologul interior, de la aspectul străzii la asociația de gânduri a eroului, de la gândul acestuia la viziunea halucinatorie și grotescă pe care o îmbracă strada și orașul. Un permanent vârtej de asociații și imagini, de transpoziții și de salturi pe planuri opuse, dau pe alocuri cărții un aspect haotic, incoherent, asemănător delirului de confuzie mental” [4, p. 394].

O altă preocupare a criticului român a fost definirea realismului și încercarea acestuia de a delimita din punct de vedere narativ prezentarea evenimentelor reale și imagine, precum și împletirea lor în textura romanului: ”Descătușat de norme și denudat, sufletul palpită: crâmpie de gând suspendate, incomplete, gângăvirii, pauze. Frământare în adâncuri, obscură, zigzagată, incoerentă, dibuită. E însuși procesul de gândire surprins în momentul înjgheberii, înainte de a fi turnat în forme fixe și străine de substanța lui. Expresia clară e străină lui Joyce, în *Ulysse*. Ea e rezultatul unui proces de eliminare și epurare a datelor sufletești primare, de arhitectonizare și eșalonare a ideilor, de îmbinare a lor în sisteme logice. Această formă, ultimă sublimare a gândirii, nu e poezie. Joyce o neglijează voit. El se oprește la limita zonei comunicabile. Fondul exprimabil al gândului e expus incidental în măsura în care asigură contactul cu viața socială, cu alte conștiințe”. [4, p. 395]

În analiza aspectelor textuale ale romanului, care sunt cercetate în baza traducerii franceze din 1930, pe care Biberi o consideră credibilă, deoarece ”traducerea franceză a lui Morel și Gilbert a fost revăzută de Valery Larbaud cu colaborarea autorului (Joyce). Participarea lui Joyce a fost hotărâtoare. Textul poate fi considerat ca original” [4, p. 398] În același timp, aprecierile criticului despre experimentul formal, fie tipografic, fie de expresie, sunt făcute apelând numai la traducerea franceză, fapt ce duce la o receptare indirectă a textului joycean. Curioase în acest context devin observațiile despre tehnica scrisului inovată de Joyce ”pentru a reda acest univers interior profund, autentic și în veșnică frământare, scrisul obișnuit e impropriu. Există un decalaj evident între expresia structurată și logică a expunerii literare și cadența surdă a scurgerii sufletești. Fraza scrisă comportând subiect și predicat, sintaxă și ritm, dezvăluie o armonie proprie, valabilă pentru ea însăși, pentru arta scrisului, dar nu în raport necesar cu procesul intim pe care vrea să-l exprime. În ultimă analiză, scrisul e o convenție în care intră, în largă măsură, rețetă, obișnuință, trucaj. Există o artă a scrisului. Aceea de a reface textul, de a combina perioadele, de a le modifica armonia și cadența, de a alterna ritmul și de a varia mișcarea. Totul e în funcție de efect pur formal, independent de conținut. Simbolistii au reprezentat o reacție împotriva acestei tendințe -de perfecție formală, năzuind către o expresie fluidă, polivalentă, adecvată ritmului sufletesc. Joyce e și el un înnoitor de expresie, prin reacția împotriva artificialității tehnicii curente a scrisului. Aceasta nu l-a împiedicat însă de a crea o tehnică tot atât de artificială” [4, p. 397].



Studiul continuă cu o prezentare succintă a fiecărui capitol cu anumite observații despre analiza psihanalitică, corespondențe la anumite momente ale epopeii homerice, varietatea de mijloace și parodierea convențiilor literare curente, urmate de citate voluminoase în limba franceză, menționând în final că ”elaborarea textului a necesitat o muncă titanică. (Pentru redactarea a 25 de pagini Joyce a lucrat 1600 ore, în total)” [4, p. 406].

Semnificativă pentru receptarea critică românească a operei lui Joyce ne pare și opinia lui Biberi despre romanul *Work in Progress* (titlul tradus în varianta ”O operă în mers”). Un fragment din această operă a fost publicat în traducere franceză în *Nouvelle Revue Francaise* din 1931 care, probabil, a și fost lecturat de critic. Acesta consideră că cel mai evident efect destructiv este nașterea unei noi limbi moderniste ”această limbă personală, nouă, adecuată cerințelor poetului. Vehiculul expresiei e supus unei noi elaborări, cuvântul își pierde rezonanța cotidiană, accepția chiar, se întregește prin fuziuni noi, prin valorile nebănuite atribuite de context, printr-o întregă alchimie de refontă și creație” [4, p. 406].

Lectura și analiza romanului devine imposibilă și Biberi va încerca să elucideze momentele dificile ale acestui text tardiv: ”Dar intriga texturii complicate și savante a corespondențelor sugerate de text se degajă a temă firavă și pură, în primitivitatea ei. E legenda râului, poetizată în irizări candido de mitul popular, evocarea unui trecut fabulos. Grandios, dar ermetic. Cu tot geniul lui verbal, Joyce nu dă totdeauna impresia prospecțiunii de sursă, și plămădirea lui conștientă se resimte de artificiu. Textul își pierde valoarea circulantă, devenind notație abstrusă, greu descifrabilă” [4, p. 406].

Un alt studiu consacrat tehnicii narative în operele lui James Joyce semnat de Biberi a fost publicat în numărul centenar al revistei ”Secolul XX” în 1982 sub titlul ”Monologul interior la James Joyce”. Biberi face referință la două moduri discursive existente în literatură: cel public și cel interiorizat. Cele mai apropiate exemple au fost din literatura universală din secolul al XIX-lea, citate din Tolstoi și Dostoievski. Folosirea unui monolog interior este justificată ca o necesitate tehnică a expresiei stărilor sufletești complexe sau de mare încărcătură emotivă. Printre alți scriitori de o subtilă și adâncită viață interioară care au folosit monologul interior pentru a revela frământarea vieții lăuntrice în momente de tensiune dramatică au fost E.A. Poe, R. Browning, E. Dujardin. Curios, Biberi urmărește evoluția tehnicii monologului interior de la simbolizii francezi, care au fost impresionati de muzica lui Wagner, și care prin ”muzicalitatea” verbală au reușit să înregistreze fugitiv evenimente exterioare, reflecții rapide, amintiri și opresiuni în forma poetică. Aceeași încercare de a reproduce procedeele wagneriene în proză a fost reluate în episodul ”Sirenele” din romanul *Ulise*, dându-le amploare și bogate rezonanțe. Lectura romanului lui Dujardin a influențat maniera de scriere a tânărului Joyc, a semnalat posibilitatea unui nou limbaj poetic și a rezultat în experimentări ale subconștientului pentru a ajunge la o creație monumentală



și masivă, probabil, unică în literatura universală. Conform lui Biberi, Joyce din tinerețe a suferit drama cunoașterii poetice, preluată de la Hölderlin, Flaubert, Mallarmé și alții. Cuvântul, pentru Joyce, nu era doar simțit, ales sau cântărit prin toate resursele sale expresive, dar era fortificat în operele sale și de studiile filologice, de posedarea limbii germane, franceze și italiene, de cunoașterea dialectelor, mitologiilor, literaturilor antice și moderne, a științelor biologice, medicale și psihologice, care aduceau poetului noi imagini vizibile și invizibile, ca și corespondențele verbale ale acestora. Aceste pluralități de universuri, consideră I. Biberi, "l-au ajutat să-și exprime lumea dinăuntru și să deslușească viața din afară, într-o surprindere pe care a vrut-o totală, prin mijlocirea cuvântului și a unei noi tehnici de expresie" [5, p.123]. Biberi încearcă să reprezinte sumar diverse modalități de utilizare a monologului interior pentru a reproduce incursiunile psihologice prin toate cele optsprezece capitole a romanului de la "structura unei idei, fără soluții de continuitate, o expunere rectilinie în "Hades" până la momentul când în "Itaca" "continuitatea monologului se disociază, Joyce recurge la monologul teatral, întrerupt frecvent de imagini și revocări, spiritual pierde concentrarea și tensiunea; ideea se rezolvă în imagine" [5, p. 124]. Analiza minuțioasă a monologului interior, în cazul lui Biberi, se bazează pe lectura unei traduceri franceze a romanului și se concentrează mai mult pe critica franceză, care după el, nu este încă gata să accepte inovațiile lui Joyce. Biberi s-a mai întors la opera lui Joyce în 1965, când a accentuat reușitele stilistice din *Ulise*: "Opera lui Joyce reprezintă o viziune mentală jumătate fantezistă, jumătate halucinatorie, întregind un tablou arbitrar, compozit, dar revocator, umorul specific irlandez infiltrând întreaga operă: poezie, scris metaforic, prețios, saturat de reminiscențe literare, stil difluent, cuvinte compuse: asonanțe repetiții, ritm, elan nestăpânit al imaginației, improprietați sugestive ale expresiei" [5, p.130].

Biberi, la rândul său, a fost și el influențat de Joyce. Romanul său, *Proces* (1935), relatează viața unui Alexandru Padeș ca un curent niciodată același. Pompiliu Constantinescu a scris o recenzie la acest roman în care a urmărit maniera preluată de la Joyce. Dar în cazul lui Biberi, Constantinescu vorbește despre un "dialog interior" și nu despre monolog. Acest fapt nu poate fi o eroare, deoarece eseul face referință la articolul lui Biberi despre monologul interior la Joyce și insistența lui Constantinescu demonstrează nereușitele lui Biberi de a reproduce tehnica joyceană, ci doar a o imita: "dialogul interior reprezintă cea mai fecundă cale de a adânci stări subconștiente, de a asocia, în cursul acțiunilor unei singure zile, toate experiențele posibile într-o existență umană, de a defini o viață, un temperament prin dezvăluirea celor mai ascunse și complicate reacțiuni sufletești" [3, p. 452].

Receptarea critică a operelor lui Joyce suferă o stagnare în anii celui de-al doilea război mondial și în perioada represiunilor staliniste din anii 1945-1965. Timp de peste douăzeci de ani operele moderniștilor europeni (Faulkner, Eliot,

Proust, Gide, Joyce ș.a.) sunt puse sub interdicție, textele lor fiind extrase din accesul public.

După 1965 până în anii de înainte de Revoluția din 1989, redacția revistei "Secolul XX" încerca să facă mici retrocesiuni în timpul "Revoluției culturale" și a menținut agenda modernistă a publicațiilor. Contribuitorii revistei au fost dedicați diseminării valorilor umaniste, transformând-o într-o culegere de avant-gardă a criticii românești din perioada socialismului. Revista a devenit și o arenă de verificare pentru traducerile curente (în lucru) în serie, înainte de a fi publicate în format de carte, urmate de studii critice, care de-a lungul anilor au format gustul literar al publicului cititor din România. Figura lui Joyce a devenit o imagine consacrată a unui număr din 1965 a revistei care a coincis cu cel de-al 50-lea număr al publicației. În contextul istoric al unui dogmatism post-Stalinist, această spargere a tăcerii a rezultat în apariția a peste nouăsprezece traduceri și peste treizeci și trei de exegeze originale care au apărut timp de trei decade după anul 1960.

#### **Referințe bibliografice:**

1. Larbaud, Valery. *James Joyce*. În: *Viața Românească*. Nr. 5, 1922, p. 301.
2. Boz, Lucian. *James Joyce: Ulysses*. În: *Contemporanul*. nr. 91-92, 1930, p. 9.
3. Constantinescu, Pompiliu. *Opinii românești despre roman*. București: Sigma, 2009. 646 p.
4. Biberi, Ion. *James Joyce*. În: *Revista Fundațiilor Regale*. nr. 5, 1935, p. 392-407.
5. Biberi, Ion. *Monologul interior la James Joyce*. În: *Secolul 20*. nr. 2, 1965, p. 117-132.

## POEZIA SALVATOARE A LUMII

*Maria PILCHIN*

*scriitoare, Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”*

**ORCID:** 0009-0002-4477-8730

Poezia a învățat umanul să se raporteze la lume diferit, l-a învățat diferența. Dacă poeticul ar dispărea definitiv, el ar fi inventat. Atâta timp cât omul se va naște, va iubi și va muri, poetul va exista. Poezia va salva lumea. O va salva, de cine? Poate de sine, de modernizarea noastră permisivă, de o lume în care s-a instaurat o tiranie a vizualului. O dimensiune în care trăim un proces al desprinderii și al depărtării de real, chiar unul al dematerializării prin virtual. Poezia salvează limba într-o epocă a limbajului grăbit.

**Cuvinte-cheie:** nevoia de poezie, Poezia și Statul, poezia în dictatură, poezie și utopie, Poezie și Iubire, salvagardarea poetică.

Poetry taught humans to relate to the world differently, it taught them the difference. If the poetic were to disappear, it would be invented. As long as human is born, loves and dies, the poet will exist. Poetry will save the world. Will he save it, from whom? Perhaps, from itself, from our permissive modernization, from a world in which a tyranny of the visual has been established. A dimension in which we experience a process of detachment and distance from the real, even one of virtual dematerialization. Poetry saves language in an age of rushed language.

**Key words:** the need of poetry, Poetry and the State, poetry in dictatorship, poetry and utopia, Poetry and Love, poetic safeguarding.

### Poezia ca necesitate

Populăm o lume în care nevoile determină mișcarea fluxurilor economice. Suntem o lume de Debit și Credit. Debitul anunță o necesitate, o cerere, Creditul încrederea că nevoia satisfăcută va determina și va obliga pe individ să plătească mai târziu. Este aproape o „credință” a nevoilor umane, poate chiar o religie în care necesitatea este aproape canonizată.

Erosul, iubirea care implică corporalitatea este dimensiunea intimității ne-declarate, a stărilor tănuite. Trăim într-o epocă în care cineva, dacă simte nevoia de poezie, atunci, în mare parte, și-o satisface fără a o comunica. În lumea pragmatismului afișat și apreciat, firea îndrăgostită, omul care iubește pe alt om, frumosul sau arta, firea îndrăgostitului de ceva, sinonimă cu cea poetică, ține de un fel de *underground* social. Nu ne mai afișăm iubirile, în mod particular iubirea de poezie și, cu atât mai mult, poezia iubirii. Nu dă bine, căci denotă o slăbiciune, în opinia unora chiar un handicap, un anacronism romantic. Afișăm mai degrabă

sexualitatea, victoriile amoroase, posesiunile amorului, nu și slăbiciunea care ne cuprinde în fața celui pe care îl iubim.

A devenit un truism școlăresc afirmația că poezia este în primul rând sentiment, cântare a unui sentiment care vine dinspre lume sau este proiectat asupra ei (lirismul). E dragoste sau ură, frică sau bucurie, o stare de afecțiune sau afect, ipostază în care corpul și mintea umană trec prin metamorfozele pe care medicina recentă le clasifică din punct de vedere hormonal, psiho-somatic sau chimic. Este starea erupțiilor vulcanice din noi sau cea a trezirii demonilor. Este starea cailor în galop. Galopul nostru interior. Cineva zicea după moartea tatălui său că abia acum când au început să trăiască în tihnă părinții, când hormonii s-au calmat, tata a murit. Lipsea galopul, mișcarea, antagonismul dialectic. E alergarea de cai din noi.

A poetiza, în sensul clasic al expresiei, înseamnă de cele mai multe ori a exagera (hiperbolele, superlativale, gradațiile etc.), a cumula mai mult de unu, a înmulți (comparația, metafora, metonimia) sau a determina, a califica neapărat ceva (epitetul). Figurile de stil s-au cam tocit, dar altfel contextualizate, stilizate, răsturnate chiar, mai pot servi din plin poeziei. Un avocat al diavolului va insista cu întrebarea dacă mai e nevoie, totuși, de poezie astăzi când toți știu fie să o „facă”, fie să o „aprecieze”? Da, este nevoie, căci metafora este un gest de libertate, poate declanșa revolta, așa cum insistă Siméon în eseul „La poésie sauvera le monde”.

Utilizată la modul cel mai didacticist posibil prin școli, izgonită deja din unele manuale care peste noapte au devenit de comunicare și nu de limbă și literatură, poezia pare să nu mai fie necesară într-un sistem de educație pop, adică în învățământul accesibil pentru toți (nu ca drept al omului de a fi educat și instituționalizat, ci ne referim la accesibilitatea sinonimă cu simplitatea). În acest sens, poezia rămâne undeva sus și ea încă va avea șansa să își arate această față, atunci când omenirea va căuta să evite prăbușirea.

Nu ne referim la cultura pop, căci, dacă romanescul a știut să pactizeze cu literatura maselor (romanele de bulevard, romanul-telenovelă, romanul detectivist, toate romanele de duzină etc.), poezia nu a făcut-o. Și explicația e una tehnică – omul masă nu este capabil să perceapă limbajul poetic. Dacă linearitatea subiectului, intriga și structura personajului au putut totuși fi însușite (în forma rudimentară a acestora) la școala literaturii și a culturii pop, metarealitatea poeziei îl depășește pe omul-masă. Și acesta ar fi un contraargument dat celor care consideră că proza este un gen superior poeziei. Dacă este așa, atunci ne referim la superioritatea efortului și a lucrului, nicidecum la cea a creativității de limbaj. Dacă vom fi obligați să acceptăm vreodată că romanul este superior unui poem (cu pistolul literaturii lumii la tâmplă), vom afirma că romanul este un poem extins, structural, conceptual și prin limbaj. Altfel, nimeni nu ar mai discuta despre poetica romanului. Marian Papahagi în „Eros și utopie”, referindu-se la mișcările

recente de avangardă literară, preciza că proza a avut întotdeauna ceva conservator și chiar atunci când a vrut să depășească această stare s-a apropiat, ca mijloace, de cele ale poeziei. Revolta și contestarea sunt, așadar, paradigme poetice.

Revenim la omul-masă care nu prea înțelege poezia. Cum, de altfel, nu a înțeles-o niciodată. De aici atitudinea lui ironică față de ea. Este negarea neînțeleșului. Mult timp filosofii limbajului au sperat că este vorba despre un fel de cunoaștere prin negare. Din păcate, această aprehensiune nu s-a produs, cum nu s-a produs nici înțelegerea prozei bune. Și poezia și proza, stând departe de vastele mase populare, au încercat, la un moment dat, sub înrâurirea paradigmei postmoderniste, să coboare în stradă. Dar este nimic altceva decât gestul reginei Marii Britanii care a făcut o plimbare prin cartierele Londrei. Toți o văd, o privesc, dar e suspectată rău de acțiuni de PR. Căci poezia e totuși elitistă. Toată literatura este elitistă. Poeții, prozatorii și dramaturgii cei mai marginali, reprezentanți ai *underground*-ului literar, oricum rămân elitari, căci ei fac opoziție elitarului, adică se vor o altfel de elită. Teza și antiteza.

Am avut odată cu un scriitor o discuție despre poezie, despre literatură și artă. Vorbeam despre topuri, despre gust, despre „plăceri” și „neplăceri” literare. La un moment dat, am avut impresia că îmi scăpa argumentarea. Ce este poezia bună? Cine îi aplică judecăți de valoare și care este scara axiologică de „cuantificare” poetică?! Aveam impresia că am călcat pe un teren al nisipurilor mișcătoare în care un *perpetuum mobile* (moda, topul de pe internet, gustul personal) deformează orice teză poetică, ca un pat al lui Procust, căci „taie”, lasă pe dinafară o sumedenie de fapte poetice sau, din contră, le întinde, le exagerează până la un fel de „inflație” valorică. Și interlocutorul meu, un „experimentat” într-ale literaturii, „om cu background”, îmi furnizase el singur, într-un mod indirect, argumentul final pe care i l-am adus. Într-un moment al discuției, a spus că unii poeți nu fac nimic altceva decât să compileze idei și teme poetice preluate, le parafrazează, le prefac. Asta era, am zis, nu au concept. Poezia trebuie să aibă astăzi și concept. Omenirii, de fapt, îi cam lipsesc conceptele tari, bune și poezia ar fi una de recomandat!

Mai e ceva de precizat. Partea utilitară a poeziei, oricât de ciudată ar părea această sintagmă, se manifestă atunci când ne îndrăgostim. În amor se manifestă posibilitatea de a transmite prin limbaj o stare, o dorință, o probabilitate. Este acel interstițiu uman care nu poate fi vorbit, care nu poate fi rostit în limbaj colocvial.

În iubire fie se tace, fie se spun poeme.

## Poezie și Putere

Poezie și Putere. Unii se vor întreba de ce am ajuns să le punem pe cele două alături?

Omenirea s-a disimulat mereu. Și această tănuire a sinelui este aproape o necesitate, o nevoie umană. Unii au numit-o bovarism, alții au evitat să o denu-mească. Fețele și interfețele sinelui au rămas însă o realitate a coexistenței noastre în cadrul speciei, a omului care una spune și alta face. Ruptura, discrepanța dintre discurs și faptă este una din caracteristicile epocii noastre. Îmi amintesc de starea confuză care m-a cuprins atunci când un politician a declarat într-un interviu: „Discutam despre lucruri serioase, nu facem poezie”.

Marea politică nu este poezie? Nu există o poetică a politicianului, o dimensiune ludică, creatoare, aproape lirică a lui *zoon politikon*?! Mă gândesc că dacă politica este în primul rând lingvistică, discurs, poezia nu rămâne neapărat încorsetată în această situație. Poezia știe să țâșnească, să scape oricărei încorsetări. E și acesta un motiv pentru care mi-am propus să o pun în această ecuație alături de putere. Poezia se poate detașa de orice, chiar de sine. În această detașare stau forța și puterea ei vitală.

Puterea și demonstrația sa de forță este percepută de către firile îndrăgostite și de către cele poetice deopotrivă drept o armă grosolană, o intruziune în integritatea ființei. Poezia, în general, și poezia de dragoste, în particular, intensifică această senzație, căci ea dublează energiile interioare care se opun oprimării de către nonsens, de către bruiatul semnificațiilor și semnificanților. Poezia, însă, nu este cea care salvează semnificațiile la modul cel mai utilitarist și direct, pe care ni-l cer birocrății în rapoartele din domeniul umanioarelor.

Dragostea, în pofida posesiunii și geloziilor amoroase din interior, nu suportă alte intervenții și aceasta ține de structura ei psiho-somatică. Dacă nu este perversă, dragostea nu se poate constitui în triumghi, nici măcar cu statul, oricât de progresiv ar fi acesta. Există însă un „amendament” la această stare de lucruri. Poetul de azi pare să renunțe de multe ori la dorință și pasiune în textele sale, pentru că presupune că poezia lui de dragoste poate servi drept o pârghie de manipulare în mâinile puterii. Oricând poți fi acuzat că nu „iubești corect” în poemele tale, că ești un element periculos pentru tineri, pentru moralitate, ideologie, ideal, pentru politica corectă sau incorectă, pentru politicile de tot felul. Dar poetul de astăzi, dacă nu iubește deschis în textele sale, e totuși curios, este curiozitatea și mirarea în fața lucrurilor și a lumii. Poate de aici și apare acea poezie obiectuală, *chose-istă* i-am spune, cu trimitere la etimonul francez.

Poetul, indiferent de estetica sa poetică, lirică sau ironică, este o ființă care mai poate fi uimită. Jean-Paul Siméon îl consideră chiar un copil care mereu întrebă și aceasta nu este întrebarea savantului aservit unui sistem de cunoaștere științifică. Noi vom preciza, sistem aservit la rândul său puterii, de cele mai multe ori. Poetul este un cercetător inclasabil. Poezia este neliniștită, ea refuză liniștea sensului și Siméon se referă la acel sens cuminte al științei. Și aceasta e lipsa de chietudine, de dogme fixe, de absolutisme și talibanisme de tot felul. Cu cât o societate este mai antipoetică, cu atât mai mult poezia devine argumentul teoretic

major de a o contesta. Cred că poetul nu comunică prin poezie, nu dă verdicte, el întreabă și simpla chestionare este grăitoare, ea comunică mai mult decât orice enunț afirmativ, este modalitatea poetică de a cunoaște.

Poezia este gajul unei libertăți insolubile, este eliberarea de unele identități închise, încorsetate pe care jocul social și logica puterii ni-l impune. Astăzi, considerăm Siméon, vorbim o limbă de semnificație minimală, care apropie realul de o percepție imediată și se debarasează de ceea ce ne depășește, de incertitudine, de imprevizibil, de necunoscut. Și aici insist, puterii îi convine ca acest lucru să se producă. Toate trebuie să fie clare, pentru a fi controlate cu ușurință. Iată de ce de multe ori poezia nu poate fi înțeleasă, căci puterea a impus un model de comunicare a societății care practică o comprehensiune rapidă.

Un poem spune despre noi tot ce nu pot elucida toate celelalte. Poezia e limbajul codificat care scoate la suprafață acele lucruri despre care în alte contexte nu putem vorbi. Artă și literatura vorbesc despre iubire în primul rând și un manual, un ghid de sexualitate umană tot la ele ajunge atunci când dă să exemplifice, așa cum limbajul științific e de cele mai multe ori incapabil să explice acel interstițiu uman care este amorul. Poetul e cel care popularizează și metoda lui este într-atât de inedită, încât nimic și nimeni nu îl poate înlocui.

De la tiraniile antichității, la puterea teocratică și ecleziastică a Evului Mediu, de la autoritarismul monarhilor europeni a ultimului mileniu la tirania ideologiilor radicale de stânga și dreapta, toate, chiar și regimurile mai democratice, în aparență, fără nicio excepție, au găsit că Omul-Poet este periculos pentru proiectul lor de dominare și manipulare. Și au avut dreptate, căci acesta este partizanul unui spirit liber, emancipat și creator. Iar tiraniile nu au nevoie de creatori, ele dresază și își cresc executorii. Pe poeți însă îi marginalizează, îi fixează în rezervații și ghetouri special create în mintea socialului. Poezia este un vaccin și umanul îl va căuta din ce în ce mai mult, este acea homeopatie care administrată zilnic salvează, dar despre aceasta vom vorbi mai jos.

## Leviatanul

Deși iatacul pare o zonă liberalizată, teroarea statului a fost transferată în sfera dreptului asupra copiilor zămislți în acele paturi nocturne. Interdicțiile și regulile stricte au migrat dinspre relațiile dintre soți înspre relațiile dintre soți și copii și multe state astăzi se manifestă ca o putere abuzivă, în acest sens. Femeia și, indirect, bărbatul, în agora, au schimbat poziția litotomică (poziția unei femei la controlul pelvian) în fața ginecologului pe aceeași poziție în fața obstetricianului. Căci statul nu mai controlează sexul, ci fătul. El nu îi mai interzice Margaretei să îl iubească pe Faust, dar el poate să îi interzică uneori să ia pilula dimineții de după.

Dar, în pofida tuturor constrângerilor impuse astăzi de stat, individul încă își permite un joc cu acesta de-a v-ați ascunselea, căci omul e totuși o ființă erotică,



ludică. Și poezia contribuie la acest joc care vine încă din arhaicul *ludus amoris*. Și jocul va dura până când Leviatanul, bestia, îl va tolera. Poezia devine un teren pe care se dă bătălia dintre Leviatan și poet. Relația tridimensională a pasiunii, Omul – Obstacolul – Obiectul va fi extinsă asupra unei bătălii date în cetate, o bătălie fie deschisă, cărți arse și indexate de Inchiziție, cărți interzise de fasciști și comuniști, fie tacită, ignoranță editorială, de piață de carte, de instituții culturale etc.

Puterea este însă obstacolul ideal prin excelență de care are nevoie poetul pentru a crea. Ea impune restricții, interzice, controlează prin simpla sa existență. Ea este entitatea căreia individul, mai ales omul de artă, această fire care își arată individualitatea prin expresii artistice și manifestări creatoare, îi repetă mereu, în mod conștient sau nu: *noli me tangere*. Omul se vrea intact, omul cere să nu fie abuzat în esența sa.

Dinu Flămând, în prefața la cartea lui Pascual Quignard „Sexul și spaima”, preciza că poetul Ovidiu a plătit cu un exil definitiv îndrăzneala de a fi pledat pentru un erotism mai puțin oficial și „centralizat”, în care să existe, în relația cuplului, cel puțin o reciprocitate de senzații dacă nu și o coparticipare sentimentală. Iubirea în interiorul cuplului era considerată o depravare. Ovidiu „corupea” tineretul, îndemnându-l să iubească. De fapt, este vorba despre o inversare, o corupere a sensurilor de către putere. Ovidiu în fața balaurului etatist este istoria omului care, indiferent ce ar face, oricum va fi acuzat. Există omul, aici un om aparte, poetul, vor găsi și cap de acuzare.

## Utopiile

Ce este utopia? Un loc inexistent sau o inexistență frumoasă, perfect inexistentă sau perfectă *in mente*?

Perfecțiunea. Nefericirea este sinonimul ei parțial. „Cu cât e mai vie pofta de putere a capilor spirituali, cu atât se silesc, și nu fără motive, s-o stăvilească la ceilalți. Oricare dintre noi, lăsat în voia lui, ar ocupa pământul, chiar cerul, socotindu-se unicul lor proprietar. Și aici mă gândesc la etimologie, care de cele mai multe ori conține antonimia sensurilor evaluate. Perfecțiunea însemna cândva și ceva terminat, încheiat. Pe de o parte este împlinirea unui fapt, nivelul atins, dar pe de altă parte este povestea a ceva care s-a isprăvit, care nu mai există și epuizarea nu poate invoca doar lucrurile bune.

De ce iubim? Teoretic, pentru că celălalt este perfect (finit) pentru noi, pentru ceilalți, pentru sine. Viața însă scoate la iveală alte ipostaze ale eroticului în care perfecționistii ajung, într-un sfârșit, să iubească ființe care nu corespund standardelor desăvârșirii. Sexologii au observat că putem fi atrași de cineva tocmai pentru că acesta iese dintr-un patern ideal. Suntem înamorați de cineva pentru că grășiază, are urechile exagerat de mari, e dolofan, e prea timid sau pentru albeața din ochiul stâng. În acest sens, sentimentul erotic practică de cele mai multe ori o

estetică a urâtului sau o estetică a marginalității în care abaterile sunt centralizate prin focalizare.

Este, de fapt, un gest al decanonizării. Îndrăgostitul nu iubește liniile perfecte ale feței, un corp frumos (văzut așa doar într-o anumită epocă), ci o entitate fizico-spirituală care iese din exigențele anunțate oficial de moda zilei. Este în această dragoste o latentă atitudine subversivă, o stare umană divergentă, care se opune unei estetici de *mainstream*. Și această raportare estetică marginală, de subcultură amoroasă conține în sine mai mult decât o banală pulsiune erotică. Este abolirea impecabilității actuale, general acceptate.

Trebuie să precizăm că iubirea altfel, în afara canonului, nu ține de o perversiune amoroasă. Perversul răstoarnă iubirea, produce o situație în care ideea de Eros și corp erotic suportă o formă de dezagregare. Vorbim despre capacitatea de a estetiza un corp diferit de ceea ce este considerat frumos de toți sau de un număr mare de indivizi. Această majoritate, chiar dacă pare să fi acceptat canonul „oficial” al frumosului, în ascuns „frecventează” și alte ipostaze ale umanului care există în afara modelului. Frumusețea este obositoare, ea este, de multe ori închisă în sine, refractară față de promisiunile zilei de ieri etc.

Chiar și atunci când obiectul pasiunii noastre posedă o frumusețe de necontestat, în intimitatea noastră îi descoperim micile neajunsuri: picioare cam strâmbe, o ureche mai ascuțită decât alta, ascunsă grijuliu de părul blond, două degete concrescute la piciorul stâng etc. Avem nevoie de acest gest iconoclast. Adesea vine și de la faptul că de perfecțiune sunt atrași cei imperfecti, care caută complementarul. Când îl găesc, și-l aproprie, îl subjugă, poate chiar îl distrug, dintr-un soi de resentiment.

De ce femeile frumoase se întâmplă adeseori să fie nefericite? Una din explicații ar fi faptul că ele nu fac aproape nimic pentru a seduce. Ele sunt comode în datele fizicului lor. Astfel, lipsește acel antagonism care mișca tragediile antice și mai mișcă încă dramele moderne. În acest context, frumusețea este un prim impuls al eroticului. Unul privește, celălalt e privit. Dar nu poți fi fericit rămânând la diateza pasivă. Erosul e în primul rând acțiune, e dialectica dintre cei doi, războiul dintre două corpuri și minți. Astfel, idealul produce o raportare lipsită de împlinire, o fractură, pentru că nu sunt două entități asemănătoare. Domnește o *pax magna* care plictisește, este pacea supunerii în fața idealului.

Totuși e aproape un loc comun să vorbim despre frumusețe. Arta este frumoasă, literatura este frumoasă, oamenii sunt frumoși. Vrei să nu spui nimic despre ceva, spune că este frumos. La mijloc este relativitatea receptării și fenomenul eternei deveniri umane. Toate curg și toate devin. Urâtul ajunge frumos, frumosul se ofilește sau atinge un nivel iritant al (supra)saturației. Eterna dialectică fenomenologică. Aici mă gândesc la estetica lui *belles lettres* care a ajuns să fie respinsă și înlocuită de diferitele ipostaze ale esteticii urâtului, ale esteticii asimetrului, ale esteticii vechiului etc.

Să ne amintim de Mona Liza! Ce rățușcă urâtă! Și ce receptor frumos, umanitatea, și-a găsit aceasta, căci frumusețea, s-a adevărit, iradiază din ochiul privitor. Vorbeam la unul din seminare cu studenții despre Quasimodo, personajul lui Hugo. Încercam să găsim soluții alternative pentru el. Cum ar fi putut supraviețui? O studentă: „Să iubească o oarbă, să o copleșească cu afectivitatea sa”. Mă gândeam că există și un estetic al atingerii, al epidermicului. Aici îmi vine în minte botul vițelului de la țară, când în copilărie ne plăcea să îl atingem, o senzație caldă și plăcută, dar lipsită de vreo briantă vizuală. Un bot de vițel e un bot de vițel, nimic mai mult. Desigur, dintr-un vițel pot crește diferite ființe: un taur comunal, un taur fugărind toreadori, un bour de urcat într-o stemă sau chiar un zimbru, e deja estetica devenirii și nu a vițelului posesor de bot catifelat în așteptarea ugerului cu lapte.

Da, frumusețea are dimensiuni dialectice, ea metamorfozează, fie în entitatea purtătoare de frumos, fie în ochiul privitor. Desigur, există și frumusețea aceea răpitoare, care te oprește din mers, ca un fulger, ca o apocalipsă. Ne este frică de ea, o ocolim. Ne caută însă ea. Mereu ne iese în cale, așa de parcă ea e obsedată de cei care o ocolesc. Am învățat să o cunoaștem, să o înțelegem, avem chiar propriile clasificări în ceea ce o privește. În top desigur e inteligența frumoasă, una rară, acel amestec de inteligență și finețe, toate asezonate cu multă sensibilitate și bun gust.

Tot ce contează este să nu faci din frumusețe o religie, să nu fii habotnic întru frumos. Idealul e utopic. Perfecțiunea ireală. Nu există ființe desăvârșite. Iată ce nu știu oamenii și statele autoritare sau o știu prea bine. Încorsetează-l pe individ cu idealuri alunecate în ideologii și omul va fi prins în păinjeniișul statului creator de om nou, perfect.

A existat odată și ideea unei literaturi perfecte. Astăzi constatăm: zei morți, idoli distruși, opere uitate, personalități eclipsate. Dar se pare că epoca în care un scriitor era considerat drept un monstru sacru a trecut demult. A fi scriitor nu mai este echivalent cu a fi aproape de Olimp, azi el, eul ce „se scrie”, e mai degrabă marele contestabil. Scriitorul stă în cozi la supermarket, ia troleibuzul și face publicitate unei edituri sau librării. Scriitorul a coborât printre noi, doar că a făcut el acest lucru atunci când noi i-am cam „întors” spatele. Nu mai e o modă în mase să citești așa încât, el, locuitorul vechiului Parnas, e nevoit a descinde printre noi cu scopul de a se promova, căci „geniul este defunct”, mai bine zis, ideea de geniu-daimon nu mai e percepută ca mai înainte. Estetica geniului e abandonată deja, ca și cea a capodoperei. „Moartea autorului”, atât de contestată și disputată în ultimele decenii, nu ține poate de biografic, ci de funcționarea lui socială.

Îl poți vedea pe marele Poet în tot felul de emisiuni TV, în reviste fashion, în proiecte sociale și politice. Daimonul a devenit Om, idolul sacru e făcut cioburi. Idolii și idealurile literare au coborât din scenă. În epoca marelui Resentiment, în evul contestatar de Patos nu mai căutăm „cufundați în stele” idoli culturali.

Viața e prea rapidă, acest *speed raliu* nu lasă loc pentru plăcerea unor escapade metafizice. Sunt lucruri care ne costă. Acest cost devine un ax central în tot ce facem, așa încât scriitorul începe să gândească în itemii unui marketing cultural: cartea devine produs, mai degrabă semnificația acestuia, ea are un preț, i se face publicitate și e distribuită sub diferite forme, fiind adesea obiectul unui contract editorial. Cititorul devine un consumator final, editura – un intermediar, librăria – un distribuitor, iar monstrul sacru degenerază într-un simplu producător. Cartea se scrie spre vânzare. Politicile și contractele editoriale presează mâna și mintea auctorială. Muza comercială, această m(ed)uză a artei consacrate, ne plasează în zona popcornului literar, a semipreparatului artistic. Literatura pop înlocuiește prin masivele tiraje idealul de carte, ca însemn al omului „intelegens”. Și deodată citesc toți: vânzătorii de ziare, pasagerii în aeroporturi, plajele citesc masiv – marea bacanală lecturală. Ar părea că acum autorul va fi extrem de fericit. Nu, îl poți vedea indispus de marea pactizare, el care secole la rând nu a flirtat cu masele, acum se întrebă dacă nu prea a coborât în ele, el pentru care a fi nevandabil mai ieri era un titlu de glorie. Și se vor găsi o sumedenie de critici, istorici și exegeți care îi vor imputa marea cădere (în păcatul tranzacției cu masele), căci, cum spunea Harold Bloom, critica literară întotdeauna a fost și întotdeauna va fi un fenomen elitist.

Scriitorul căzut din turnul de fildeș e oricum nefericit, banul și promovarea masivă îi dau senzația unui rateu. Crampa unui etern „a scrie sau a nu scrie” este obsedanta lui întrebare. Un lucru e clar, imaginea poetului sărac, flămând și inspirat nu mai are căutare. Aceasta se asociază cu un proiect socialist de promovare a poetului proletar. Lectorul unui cotidian îndestulat nu mai înghite metafora versului „poezie-sărăcie”.

Și totuși, cine este omul utopiilor, cel care le produce, dar mai ales mă interesează cel care le crede, enoriașul lor? E masochistul ideatic. E depravatul prin idee, cel care jusează în fața exagerărilor, a răsturnărilor de firesc etc. Acesta și în viața sa intimă caută un obiect amoros care să substituie puterea, doar că aceasta nu o înlătură, ci o presupune, o continuă. Omul tentat de utopii este până la urmă omul lipsit de imaginație. El construiește *in mente* ceva, de multe ori din întâmplare, după care nu își mai dezvoltă „proiectul”, rămâne încorsetat de propria idee, nu acceptă nimic care să o schimbe, să o îmbunătățească. Utopia este o comoditate, o cuminențenie docilă a ideilor.

În acest context, ar părea că literatura și, în special, poezia sunt metonimice utopiei, că se presupun una pe alta, se includ. E o iluzie. Poezia nu este utopică, ea este un alibi al aflării în alt loc atunci când în cel de față se întâmplă ceva. Iar atunci când poezii au devenit constructori de utopii (vezi manifestul futuriștilor) istoria literaturii a înregistrat, mai degrabă, valoarea istorică a mișcărilor poetice decât produsele lor artistice. Poezia nu este o utopie, ea este un exercițiu imaginar al posibilităților, al imanențelor și latențelor umane, pivotul ei însă rămâne fixat

în datele concrete ale existenței de ce le mai multe ori. În economie această stare de lucruri nu poartă denumirea de utopie, ci de previziune. Și poezia este vizionară, literatura toată este vizionară.

Marea diferență dintre poezie și utopie este idealul, perfecțiunea pe care utopia și le proiectează din capul locului. Din păcate, de la ideal la ideologie e de cele mai multe ori un pas și acesta este făcut la prima necesitate anunțată. Omul utopiilor e mereu un om nou, perfect, omul poeziei este omul în toate ipostazele sale, în complexitatea sa umană. Iată ce face diferența. Poetul este cel care știe să scoată din imperfecțiune frumosul. Aici stă ascunsă toată magia acestei arte.

## Dictaturile

Intervenția autoritară a statului-căpcăun în relațiile intime ale individului transformă cel mai banal amor în ceva fatal. Astfel, triumghiul conflictual Om – Eros – Putere sparge limitele lui *amabam amare* pe care îl aflăm la Sfântul Augustin. *Amabam amare* se transformă în pasiunea pentru lupta în numele iubirii, un fel de trecere de la *ars amandi* la *ars bellandi*.

În Evul Mediu, poeții-trubaduri au cântat din plin această dimensiune a iubirii, în estul sovietic nu a lipsit acest tip de poezie care cântă iubirea-pasiune și aici mă gândesc în primul rând la Ahmatova și Țvetaeva, care nu au practicat noua credință, în condiții în care „orice încercare de gândire originală, chiar și în contextul tradiției dialectice a marxismului, a fost înăbușită cu brutalitate.

Abandonând polemica dictaturilor și a bătăliilor din cadrul speciei, ne vom opri totuși la ierarhia socială producătoare de tensiuni, la felul cum femeia și bărbatul au coalizat împotriva oprimării venite din partea Leviatanului. Evoc aici pe toți acei care au insistat pe poezia de dragoste în dictaturi și autoritarisme politice, acele poezii în care ROSE a funcționat ca o anagramă franceză a lui EROS. Simbol al iubirii interzise de biserică, trandafirul e încă actual („Roman de la Rose”, „Il nome della rosa” etc.), deși corola i s-a ofilit, s-a uzat, ea mai comportă în sine mirosul și amintirea interdicției.

Amorul curtenesc presupunea „vasalitatea din dragoste”, iar Doamna inimii înlocuia subversiv dragostea impusă de Biserică pentru Divinitate. Și noua erezie își va zice „Biserica Iubirii”, o biserică eretico-erotică clandestină. Biserica Amourului se opunea bisericii de la Roma (AMOR – ROMA), era o încercare de răsturnare, de schimbare, creștinismul considera că era vorba de pervertire. Cultului Fecioarei i se opunea cultul Doamnei de iubit, acea femeie perfectă, dar inaccesibilă sau poate femeia ideală prin distanțare. Rougemont confirmă că de aici vine „religia” literară a iubirii caste, a femeii idealizate, prin care individul creator se va opune căsătoriei impuse de către biserică oficială și această rezistență se întemeiază pe faptul că nu se vrea cu tot dinadinsul căsătoria, ci pentru că ea este o formă de oprimare individuală.

Treptat doctrina va migra, pe de o parte de la Eros la Venus, care este mai concretizată carnal, iar mistica creștină (Juan de la Cruz, Sfânta Tereza) își va extrage de acolo metaforele aplicate deja lui Agapè. Doctrina ezoterică despre Sophia-Maria venind din Evul Mediu, o regăsim la Novalis, apoi la Eco. Rougemont face referire la câteva etape ale evoluției mitului apusean al pasiunii. Este vorba despre cavalerismul curtesc din secolul XII, despre tragedia clasică din secolul XVII, despre cinismul lui Don Juan din secolul XVIII și despre romanticismul distrugător de mit printr-o exagerare voită din secolul XIX.

Secolul XX a pus în fața acestui mit, ca un zid, statul totalitar. Erosul a cedat acestui război tiranic. Vechile instincte ale umanului s-au retras, producând un om asexuat, robotizat de ideologie. Chiar dacă pare că trecutul totalitar nu mai poate reveni, ne înșelăm, germenii statului autoritar zac în așteptarea clipei oportune. Până atunci, însă, omul este acaparat astăzi de dictatura divertismentului, de autoritatea showului televizat. Totul trebuie să fie regizat și la vedere. Bruiajul informațional, vizual și auditiv a înlocuit autoritarismul monoteismului ideologic, al cultului personalității și al politicianului *number one*. Azi există mai mulți zei autoritari, toți ne strigă ceva din Olimpul lor, dar noi nu-i prea auzim. Adevărul unui singur conducător a fost înlocuit de adevărurile celor mulți care conduc. Unica șansă a democrației sau iluzia ei este că omul poate alege ce să asculte sau chiar să se închidă în lumea sa intimă.

Libidoul, pulsiunea erotică, a fost mereu pus sub supraveghere în comunitățile umane. Din cele mai vechi timpuri și până în prezent, dacă e să ne referim la culturile naționale, și din copilărie până la maturitatea târzie, dacă e să vorbim despre individ. Acolo unde ideologia totalitară nu a reușit nici măcar prin încarcerare, piața liberă a izbutit prin comercializarea nevoilor umane. Capitalismul și-a impus autoritatea în casele noastre prin trucurile-i psihologice de imaginar social, mode de grup de referință, standing etc. Suntem încarcerați în propriile case. Și amorul nostru e cu noi în această temniță, așa cum totul e la vedere ca într-un *Big Brother* dintr-o casă de sticlă. Ne trăim Erosul public, totul este știut și nu pentru că securitatea ne filează, ci pentru că noi înșine îl povestim la radio și la TV, pe rețelele de socializare etc. Noi suntem cei care ne scoatem iubirile în stradă, le plimbăm, cum ai scoate un pudel, de multe ori ca pe un decor, ca pe un accesoriu a ceea ce suntem. Victime ale showului existențial, care ne este cerut tacit, dar cu insistență.

Și în această lume în care dragostea este un decor, în acest univers al eficienței și productivității economice, a aparențelor relaționare, poezia este o intrusă, căci poezia nu are și nu poate avea cu toate acestea nimic. Unicul lucru pe care îl poate face ea în acest caz este să înregistreze provizoriul la care este supus umanul, să aștepte până când va trece această apocalipsă, pe care noi ne-am învățat să o gândim doar ca pe un sfârșit, deși etimonul ei presupune și anumite lucruri noi, descoperiri, viziuni, schimbarea. Probabil, poezia așteaptă schimbarea și în-



noirea. Ea, pe care o consider un vaccin cultural, unic în felul său, care poate fi făcut unei societăți, poate contribui la o revoluție culturală, ea poate declanșa o revoluție culturală, așa cum a și făcut-o deja, revoluțiile fiind în sine poetice, ele răstoarnă, căci sunt divergente ca poezii. Problema ține însă de cine vine după revoluție, cine propune lumea prozaică de după. De obicei, cei care nu au nimic cu poezia umanului, adică cu idealurile acestuia. Trebuie, însă, derobată sintagma „revoluție culturală” de conotațiile negative și intens ideologizate pe care le-a primit în interiorul regimurilor comuniste.

De la iubire la revoluție, deși pare ciudat, nu este mult. Mai ales când iubirea îmbracă forme artistice, iar ea nu poate să nu le poarte. Trebuie însă să precizăm că nu considerăm revoluția drept o stare de lucruri superioară a evoluției umane, revoluția este semnul unei crize îndelungate și a unei imposibilități. Este de multe ori, la prima vedere, răul mai mic, ca în timp să constatăm de multe ori că a fost răul cel mare. Revoluția trebuie să fie ultima instanță, căci ea anunță marea criză și cădere. Revoluția nu reformează, ea înlătură, readuce în punctul zero, exclude durabilitatea și tradiția.

Inovăm tehnologiile, cultura însă rămâne îmbrăcată în straietele-i ponosite de Cenușăreasă. Capacitatea de a aduce noul o conține poezia, poetica în general, care etimologic ne trimite la *poiein*, acea creativitate, acea facere creativă. Cultura, în mare parte, ne interesează prin prisma esteticii vechiului, ca un muzeu și aceasta trădează o deficiență majoră. Iată, de fapt, unde este marea carență. Poetica zilei de ieri este în manuale, muzee, academii, universități etc., cea a zilei de azi în presa culturală marginală în societate. Alvin Toffler în „Șocul viitorului” pune problema altfel, el considera că inovațiile tehnologice, noile medicamente ne afectează iubirile, familia și întreaga societate.

Care sunt viitoarele dictaturi, ce loc își va croi poezia în ele, nu știm, dar putem intui.

### **Amor și Putere**

Rougemont, Süskind și alții, care s-au referit la mitul lui Tristan și Isolda, au tot invocat dihotomia Eros și Thanatos. Erosul și Puterea? Tristan este vasal, el o aduce pe Isolda pentru seniorul său. Iubirea lui pentru ea este, în primul rând, un gest de nesupunere. Thanatosul va fi o altă variabilă care va interveni pentru a substitui obstacolul care îl reprezintă datoria față de cel sus-pus. Binomul Moarte/ Iubire ne trimite, în primul rând, la moartea iubirii, la ipostaza în care dragostea dispare.

Adam și Eva au mâncat din Pomul cunoașterii binelui și răului și astfel au păcătuit, devenind muritori. Erosul este în primul rând cunoaștere (carnală). Traducerea Vechiului Testament în multe limbi relevă cuvântul a cunoaște echivalent cu „a avea un raport sexual”. Puterea a încercat mereu să controleze acest tip de



cunoaștere. „Iubirea se plătește cu pierderea rațiunii”, relevă Süskind. Și aici am putea să ne întrebăm cum un om lipsit de rațiune poate rezista în fața unui sistem autoritar, care își anunță dreptul de stăpânire deplină asupra individului. Dar tocmai în această „tâmpire” a umanului prin dragoste putem identifica o imunizare împotriva sistemului. Ordinea ideologică a acestuia, cu pretensele sale rațiuni, nu poate servi cu nimic prostului îndrăgostit. Astfel, iubirea îl extrage din matricea unei lumi construite și impuse.

Iată de ce biserica, statul clerical, a demonizat această latură incontrollabilă a umanului, opunând amorului, dragostea pentru Dumnezeu. Libertatea presupune alegere. Și omul alege de ce să fie supus. Adesea se lăsa subjugat de amor, care era, totuși o prelungire a sa, o emanație, o proiecție care venea din el. Astfel, putem explica distanțarea omului de cele sfinte astăzi. Omul s-a emancipat de Dumnezeu, dar emanciparea de Agapé a dus cu timpul și la abandonarea Erosului. Insul postmodern nu mai caută iubirea, ci doar o sexualitate satisfăcută, adică o iubire fără numen, fără metafizic, o dragoste decapitată și marcată de un fel de priapism psihosexual. Platonismele de tot felul i se par ciudate și perverse.

Noi am trata acest subiect și din perspectiva poemelor de dragoste care nu au neapărat nevoia stringentă a actului erotic, pentru a se produce ca texte pline de senzualitate și voluptate. Căci poemul de amor, cu siguranță, poate fi o producție a imaginarului, a ceea ce este posibil sau, din contră, imposibil. *Ars amandi*, până la urmă nu ține de împlinirea amorului, ci de întreținerea lui, de durabilitatea acestui sentiment, dacă e să folosim un termen al concreteții cotidiene.

Trebuie să recunoaștem că arta iubirii este plină de nebunie. Dar „nebunia” indusă de Eros nu poate fi aservită, ea nu poate fi convertită sau speriată, căci în ea e „geniul speciei”, în ea rămâne conservată capacitatea speciei de a se perpetua. Dar individul putea fi șantajat în amorul său, prin despărțirea de obiectul pasiunii, prin anihilarea obiectului pasiunii, de aceea, omul amoretat păstra totul *sub rosa*, adică în taină sau își oficializa povestea pentru a o apăra prin legalitate. Regimurile autoritare au știut să folosească această pârgie. Omul putea fi ușor manipulat prin obiectul pasiunii sale. Astfel, se explică discreția și taina aplicate de cele mai multe ori relațiilor amoroase în dictaturi. Mai bine să nu se știe – iată poziția individului îndrăgostit în totalitarism. Și dragostea se transforma și ea într-o formă de rezistență, de refulare, o supapă a umanului care caută normalitatea într-o lume alienată, nebună după o idee, ideal, ideologie.

Dacă inițial părea că instituția matrimonială este o rigoare impusă de putere în statul antic, atunci în dictaturile trecutului recent, familia, adesea, devine o cetate în care individul se retrage pentru a rezista. În acest sens, sunt relevante „revoluțiile de bucătărie” ale lui *homo sovieticus*, care retras în intimitatea căminului (30-40 m<sup>2</sup>) se revolta alături de soție și bunii prieteni (copiii nu participau, căci puteau să se scape cu vorba) împotriva regimului, spunând bancuri sau discutând în șoaptă despre cele de peste zi. A se observa că în dictatură era „practi-

cată” mai puțin familia deschisă în care soții sunt liberi să aibă relații sexuale cu alte persoane. Individul își conserva energiile, își tănuia intimitatea.

Procesele moralizatoare organizate pe la ședințele de partid sau în colectivele de intelectuali (un fel de antiterapie de grup) erau, mai degrabă, instrumente de răfuire și răzbunare intrapartinică sau de oprimare a vreunui membru rebel. Amoralitatea era condamnată, dacă nu erai un bun comunist. Bunul comunist putea și adesea era amoral, el practica un fel de hedonism „comunist”. Și exemplele sunt antologice: Stalin, Beria etc. Bordelurile care deserveau nomenclatura erau de cele mai multe ori create de sindicaliști sau de organizațiile comsomolului.

Desigur, Erosul este și o formă de posedare, un instinct de posesiune asupra celuilalt. Iubirea este un exercițiu de putere asupra celuilalt. Ea presupune seducția și dominația. Îndrăgostitul se poate simți înrobît și dominat de către o altă persoană. Și Puterea a știut să uziteze de această componentă erotică, a știut să exploateze această stare de sclav al unui spectacol „jucat” în public, al unui *Big Brother* etatist care intervine, reglează, controlează, îndrumă. Lectura cărților bune, iubirea pasională, bancurile, umorul subversiv, pe lângă religia tănuită sau modele occidentale în vestimentație și accesorii, constituiau spațiul în care te puteai retrage din regim, prin care puteai să te opui acestui control al căminului tău. Desigur, puterea anume acolo țintea.

Omul revoltat, această fire luptătoare, are mereu nevoie să fie dezrobît de ceva. Excesele nu întârzie să apară. Emancipat de putere, de Dumnezeu, el va încerca să se elibereze de dragoste, acel instrument care i-a servit la dezrobirile de primele două. Omul actualității noastre, cel care zice: „sex, nimic mai mult, doar sex”, nu mai este prometeic, victoria sa este una sisifică. E un Sisif care se bucură exaltat că, în sfârșit, și-a obținut bolovanul emancipării de sentimente și stări afective și așa extaziat își strânge piatra la piept. Roca rece îl va exaspera însă la prima pantă mai abruptă, unde îi va simți cu propria piele toate asperitățile, greutatea și dificultatea inutilă a efortului. Omul a ajuns un Sisif care a tot căutat să aibă ceva tangibil, ceva de ținut în mână, neapărat. De aici s-a ajuns și la limbajul tangibil, concret, opus metafizicului, adică filosofiei, poeziei, poeziei, în general. Dar este concretul pretins, de facto, e un bavardaj al acestuia. Este limbajul de Wikipedia, este cunoașterea mării fără să te cufunzi în ea, căci citești despre ea pe site-ul informativ, este concretețea tip Discovery a lui *homo erectus* care descoperă lumea culcat fiind în fața televizorului, iar iubirile și le satisface la telefon.

Dar statul i-o ia înainte, puterea le anticipează pe toate. Ea le deduce, le prevede, le influențează. Deși în zilele noastre lucrurile par a se fi schimbat, e o aparență. Mass-media, în căutare de senzații, tot acolo ajunge, ea această a patra putere în stat. Conducătorii de azi știu că un politician de succes trebuie să fie sexy. Politica astăzi e cu *sex appeal*. În trecut, Hitler, Stalin, acești tătuci ai popoarelor au transmis mulțimilor stări de extaz îndrăgostit, un fel de extaz tanatic. Unii îi iubeau într-atât, încât erau gata să moară pentru ei, pentru cauza lor. Și

dictatorii i-au trimis să moară, așa cum convertirea lui Eros în Thanatos este o procedură lesne de realizat în regimurile tiranice. Și nu ne referim doar la iubita lui Hitler, Eva Braun, un exemplu mai intim de acest fel. Ne referim la mulțimea de oameni care credea în ideologii și mergea la luptă. Este starea de hipoxifilie pe care o au cei care mor prin strangulare, spânzurare, excitarea sexuală provocată de lipsa de oxigen. Masele strangulate juisau la parade, iar unii retrăiau paradele în tranșee.

Între amor și moarte, poezia anunță creativitatea, o dimensiune feminină a nașterii, a procreării. Este discursul artei în *partum*. Poezia este adesea un Eros al neatingerii, amor verbal, loc mental al fanteziilor. Cuvintele permit ceea ce mâna nu va face niciodată. Erosul poetic e de multe ori o istorie veneriană imaginată sau reală, dar multiplicată, înmulțită prin figurile plastice ale limbajului. Un joc de rol din capul omului-poet, care iubește ce și cum vrea în text, mai puțin în cotidian. Astfel, poezia conservă un fel de forță, ea instituie un soi de putere. Poetul, care nu este în stare să sărute mâna Doamnei, știe și poate să dedice un poem sărutului franțuzesc.

Marile frustrări și clacări existențiale pot fi depășite prin poezie. Declarațiile nefăcute în rutina zilei se produc poematic. Este terapia poetică și, totodată, marea izbândă umană. În poezie te poți ascunde de celălalt și de tine ca după un paravan. Poemul nu te obligă la nimic în viața reală. Prin poezie poți testa, provoca și agasa pe celălalt. Iată de ce poezia de dragoste este și o manifestare de Potestas. Este puterea Logosului. Și poezii au făcut-o din plin. Cine știe de-a adevăratelea cui îi sunt dedicate poeziile de dragoste eminesciene? Hermeneuții și biografii au tot identificat. Dar cât palimpsest există acolo... Căci poezia amorului este o poezie a marilor posibilități și absențe. Chiar și personajele cele mai concrete din poemele de dragoste nu sunt neapărat personaje reale, ci figuri sustrate din galerii imaginare. Și marea putere a poetului este în forța sa de a imagina.

Chiar dacă pare ceva banal, se poate spune că omenirea este poetică în primul rând prin imaginație și apoi prin toate celelalte. Indiferent de epocă și de spațiul geografic, Erosul rămâne a fi experiența supremă a existenței umane, chiar dacă în diferite perioade și în diferite arealuri culturale a fost și este tratat diferit.

Mai ieri, la un colocviu, un scriitor de generație mai veche zicea că nu există astăzi literatură și respectiv nici critică literară, că exegeții nu mai citesc, că poezilor tineri doar la sex le e gândul. Mă gândisem atunci la masa mea de lucru și la teancul de cărți ce își așteaptă rândul lângă un altul ce își așteaptă metatextul. Nu că m-ar fi supărat acea părere, de mult am înțeles că în literatură nu cu supărări se funcționează, ci m-a făcut să înțeleg că există totuși o diferență, ca să nu zic o ruptură, între generațiile literare. Fiecărei generație îi place să creadă că după ea e potopul, e o zonă de confort în care se ascunde de trecerea timpului.

Care sunt visele tinerilor literați? Să fie doar cele erotice, care poluează literatura, după cum cred predecesorii? Dar mi-am dat seama că anume ei observă

acele pasaje mai picante din textele recente, ei le citează criticând și uneori ai impresia că juissează la ceea ce nu au putut da ei în texte (cenzură, mentalități etc.). Nu că m-ar interesa pornografia literară, dar observ că doar despre asta vorbesc unii din generația mai în vârstă. Un fel de voyeurism textual?!

Înțeleg de ce înjură scriitorii azi. De criză, de cenzura de ieri, de frustrări și fobii ale unui scriitor marginalizat de o societate a banului și a consumului, de cultura dată spre vânzare, de politicul flirtând cu artiștii etc. A înțelege ceva nu înseamnă a avea deschideri estetice spre acest lucru, dar, cred eu, un exeget, nu doar cu estetica în mână operează, cum nu operează cu ea ginecologul, andrologul etc. Or, un critic literar nu e doar un „stilist” și „designer” literar, e și un patolog, un criminalist, cel care urmărește o *historia morbi* a literaturii. Poezia nu se mai poate face cu metafore, cu trandafiri pe câmpurile textului. *Belle-lettres* nu mai sunt o realitate, poate un ideal, o utopie, un vis spre care tindem (sau vom tinde în viitor) dintr-o viață a mizeriei.

Puterea, care mereu a admis potopul după, va fi înghițită de acesta.

### **Poezia salvatoare a lumii**

Nu știu dacă mai este valabilă astăzi în epoca vizualului deviza lui Horațiu „ut pictura poesis”. O pictură extinsă, deformată, transformată, până la urmă, o lume a animației din care lipsește, de fapt, pictura. Tirania vizualului instituie de multe ori trecerea de la erotism la pornografie. Mă tem că globalizarea va reuși însă acolo unde dictatorii acestei lumi au ratat până la urmă. Și frica mea își are motivele și argumentele sale.

Jean-Paul Siméon menționa că poezia va salva lumea. O va salva, de cine? Poate de sine, de modernizarea noastră permisivă și sexologică, precizează Siméon. De o lume în care s-a instaurat o tiranie a vizualului. O lume în care trăim un proces al desprinderii și al depărtării de real, chiar unul al dematerializării prin virtual. Poezia este și posibilitatea rezistenței tuturor limbilor în fața tiraniei unei singure limbi. Poezia salvează limba într-o epocă a limbajului grăbit.

Un caz de literatură particulară, spontană, aproape primitivă la origini (poezia e prima manifestare literară a umanului, o știm din primele monumente scrise atestate). Nu este poezia o posibilitate de salvare a unei lumi decadente, intrate în derivă? Învățământul, cultura, artele se îndreaptă în mod vertiginos spre un fel de simplificare și riscul acesteia presupune o senilitate, un soi de cădere în mintea copiilor, a unei lumi cândva logocentrice. Paradigma „La început a fost Cuvântul” ajunge, într-un sfârșit, de la Alfa la Omega. Sfârșitul Veacului este, de fapt, o apocalipsă a cuvântului. Întrebarea care survine este ce va fi mai departe? Probabil o renaștere, o creștere din această nouă vârstă infantilă și infantilizată prin tautologii și nanotehnologii. Dar această cădere „în mintea copiilor” ne readuce la poezie. Limbajul primar, direct și spontan al internautului ar putea fi tentat de

poezie la un moment dat. Și aici ar putea să apară în câteva decenii sau secole, depinde de mai mulți factori socio-istorici, nevoia de poezie, de creație. Ea nu poate să nu apară.

Culturalmente, populăm o epocă în care toți știu sau lasă să se înțeleagă că știu ce este poezia. Unii o tratează cu tot instrumentarul seriozității, alții o persiflează cu toată ironia de care sunt în stare după cele câteva milenii de poezie. Observăm că și unii și alții susțin însă că știu ce este poezia. Aceasta anunță, pe de o parte, o criză reală, o stare de declin a poeticului, iar, pe de altă parte, configurează orizonturi noi spre care acest gen literar (hibrid) se îndreaptă. Și această criză nu e nouă, au mai existat similare. Omul-poet este purtător al unei umanități specifice și particularitatea lui ține în mod aparte de spunere. Dar nu este doar spunerea festivă, retorică cea care i se pliază firesc pe esență. Existența lui ține de rostirea ființei și aceasta denotă un anumit nivel de educare (intenționat am utilizat acest infinitiv lung, educare ne trimite etimologic la *ex ducere*), care în latină înseamnă scoatere din ceva, extracție. Din ce ne sustrage poezia?! Din animalic, din starea de sălbatic înspre spirit, sensibilitate și sentiment.

Poezia ne depărtează de orizontul unei realități repetitiv-redundante, e filtrul caleidoscopic pe care omul a învățat să îl suprapună peste lume. Arhaicitatea și frustul poetic, sinonime cu originarul și originalul, se rup însă de lumea brută și simplistă a rutinei umane. În acest sens, poezia, ca și umorul, este un mecanism psihic care l-a ajutat pe om să evite alienarea. Ne referim în primul rând la nebunia în fața șirului de lucruri și întâmplări existențiale. Poezia a învățat umanul să se raporteze la lume diferit, l-a învățat diferența, și ne referim, în primul rând, la diferența perceperii. Mutațiile la care a supus ea mereu aceste date concrete ale vieții țin de un exercițiu virtual practicat *in mente* de către oameni mult înainte de apariția realităților virtuale asigurate de nanotehnologii.

Întrebarea este dacă poezia mai deține instrumentul salvării?

Da, poezia ne va salva, chiar dacă din ce în ce mai mult cred că nimic nu ne va salva. Totodată, un fapt e cert – dacă poezia ar dispărea definitiv, ea ar fi inventată. Atâta timp cât omul se va naște, va iubi și va muri, poezia va exista.

## METAMORFOZELE IMAGINILOR POETICE ÎN CREAȚIA LUI GRIGORE VIERU: O RETROSPECTIVĂ

*Ivan PILCHIN*

*scriitor, Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”,*

**ORCID:** 0009-0006-7875-0401

Articolul urmărește evoluția imaginilor poetice din opera lui Grigore Vieru, evidențiind atât continuitatea acestora, cât și transformarea lor în funcție de evoluția poeticii autorului și de contextul social-politic în care a trăit acesta. Grigore Vieru este considerat un „poet al arhetipurilor”, iar imaginarul său poetic se bazează pe elemente naturale, reprezentând idealurile sale etice sau estetice. Poetul recurge frecvent la imagini legate de natură și elementele sale primordiale pentru a crea metafore și paralelisme în spirit folcloric, simbolizând procese și fenomene sociale și spirituale. Elementele naturii în lirica lui Grigore Vieru pot fi împărțite în câteva categorii, inclusiv lumea vie (plante, animale), stihiiile (apă, pământ, aer, foc), elemente cosmice (lună, soare, stele). Aceste elemente interacționează și se completează reciproc, creând o imagine complexă a universului și definind locul omului în acesta.

**Cuvinte-cheie:** imagini poetice, continuitate, transformare, natură, simbolizare, semiotizare, lumea vie, pământ, plante, animale, păsări, grădină, arbore.

The article follows the evolution of the poetic images in Grigore Vieru's work, highlighting both their continuity and their transformation according to the evolution of the author's poetics and the socio-political context in which he lived. Grigore Vieru is considered a “poet of archetypes”, and his poetic imaginary is based on natural elements, representing his ethical or aesthetic ideals. The poet frequently uses images related to nature and its primordial elements to create metaphors and parallelisms in a folkloric spirit, symbolizing social and spiritual processes and phenomena. The elements of nature in Grigore Vieru's lyrics can be divided into several categories, including the living world (plants, animals), the elements (water, earth, air, fire), cosmic elements (moon, sun, stars). These elements interact and complement each other, creating a complex picture of the universe and defining human's place in it.

**Key words:** poetic images, continuity, transformation, nature, symbolization, semioticization, living world, earth, plants, animals, birds, garden, tree.

Dacă vom privi în retrospectivă evoluția imaginilor poetice din opera lui Grigore Vieru, vom observa, pe de o parte, o fidelă constanță a acestora, dar, pe de altă parte, și o continuitate progresivă, transformarea lor în funcție de evoluția

poeticii autorului, mai mult sau mai puțin condiționată de metamorfozele spirituale și social-politice ale epocii în care a trăit acesta.

În fond, Grigore Vieru este un „poet al arhetipurilor”, după o exactă formulă a lui Mihai Cimpoi. Constantele imaginarului poetic la care recurge Grigore Vieru sunt esențiale în recrearea pe calea poetică a unui univers potrivit idealurilor sale etice și estetice. Impunător, în acest sens, este un sistem de imagini ce aparțin domeniului naturii, un cadru indispensabil filosofiei poetice lui Grigore Vieru: „Facem parte din natură, dacă nu chiar din modesta ei hrană”, „Nu oare Natura este dreptatea pe care omul crede că n-a găsit-o?!”

Revenirea la natură și la elementele ei primordiale, prin combinarea sau opunerea lor, oferă lui Grigore Vieru o sursă inepuizabilă de metafore, comparații sau paralelisme în spirit folcloric, permite simbolizarea/semiotizarea anumitor procese sau fenomene sociale sau spirituale. Important este să încercăm să structurăm acest sistem de imagini pentru a depista legitățile funcționării sale și, astfel, pentru a identifica modelul sau principiul fundamental care organizează lumea așa cum se reconstituie ea în creația poetului.

Ansamblul elementelor naturii evocate în poezia lui Grigore Vieru poate fi împărțit în câteva sfere: *lumea vie* (plante, animale, păsări, insecte, reptile etc.), *stihiiile* (apă, pământ/pietre, aer, foc/lumină), *elemente cosmice* (lună, soare, stele). Toate aceste elemente se află într-o permanentă interacțiune, se completează reciproc, se combină pentru a oferi o imagine complexă a universului și pentru a-i defini locul omului în acest univers.

O simplă sistematizare a elementelor naturii din lirica lui Grigore Vieru evidențiază predilecția autorului pentru natura vie, iar dintre viețuitoare și plante mai frecvent se recurge la lumea plantelor. Astfel, lumea în poezia lui Grigore Vieru se prezintă, în primul rând, sub forma unei *grădini*, iar ideea majoră în jurul căreia gravitează poetica sa este cea a nostalgiei, a regăsirii sau a sentimentului de apartenență la un spațiu al grădinii: „De-acolo,/ Din imperiul acelei grădini,/ Puterea îmi vine” („Din imperiul acelei grădini”). Opoziția binară *floră-faună* se rezumă, în fond, la opoziția *static-dinamic*, *vertical-orizantal*, iar predilecția autorului pentru floră codifică atât o conștiință sedentară, înrădăcinarea în pământ, cât și potențialitatea înălțării, a tinderii în sus, a legăturii între ceea ce e jos și ceea ce e sus.

Grădina arhetipală și variațiile acesteia (codrii, pădurea), la rândul său, este organizată în jurul unui *arbore*, o imagine mitică universală, care cunoaște o transformare în creația lui Grigore Vieru, evoluând de la multitudinea soiurilor de copaci evocate în poezie, până la cea a crucii/steagului (tricolor), un echivalent simbolic al arborelui universal. Este vorba despre un *axis mundi* specific imaginarului poetic al lui Grigore Vieru, care se conceptualizează/sacralizează atât ca o valoare în sine, cât și ca un spațiu casnic, identificat cu cel al cuibului, și cu mama, o altă imagine polisemantică în creația poetului: „O, mâna ei, o, mâna



ei./ O, mâna ei, ca ramul veșted...” („Mâinile mamei”), „Curată și îngrijită/ Ca fața Scripturii – așa era/ Grădina măicuței” („Din imperiul acelei grădini”), „Nu mai vreau nimic altceva/ Vreau să mai umblu o dată/ În jurul pomului meu./ Sau măcar/ În jurul unei furnici!” („Ultima dorință a mamei”).

E de remarcat că și celelalte atribute ale arborelui sunt, de obicei, reprezentate la plural: *frunze, ramuri, flori de copac*, ceea ce s-ar asocia cu o imagine colectivă, cea a unei comunități unite în jurul unei axe/idei. Imaginea colectivă se denotă și atunci când poetul vorbește despre *flori și iarbă*, adesea elemente constitutive ale unor comparații sau paralelisme antropomorfe. Cu alte cuvinte, simplificând, *frunzele sunt un popor al arborelui*, iar *florile sau iarba – un popor al pământului*.

Imaginea arhetipală a arborelui universal structurează și ierarhizează universul poetic al lui Grigore Vieru. Acesta, intuitiv sau conștient, împarte lumea în cel puțin două sfere, corespunzătoare părților componente ale arborelui: *partea superioară* (lumea păsărilor și tot ce se asociază cu acestea: zborul, cuibul, cântarea), limitată de Cer, și *partea de jos* (cea a viețuitoarelor, inclusiv a oamenilor, plasați pe pământ, în apropierea apelor/izvoarelor). Spre deosebire de modele mitice, varianta lui Grigore Vieru evidențiază mai slab ceea ce este *deasupra* Cerului sau *sub* Pământ, evitând în mare parte imagini fantastice, foarte puține la număr: îngeri, draci, zmei etc. Acestea există mai degrabă ca o potențialitate a transcendenței, a ceea ce e în afara sferei umane, situate „între Cer și Terra”. Opoziția *sus-jos* și *locul de mijloc (de aur)* în această opoziție Grigore Vieru o exprimă și printr-un aforism: „Să-ți fie călăuză, fiule, povața înțeleptului: *Prea sus nu te înălța – te vor spânzura, prea jos nu te pleca – te vor călca*”.

Comparativ cu celelalte viețuitoare, în universul poetic al lui Grigore Vieru domină *păsările*. „Nedespărțită de cer...” („Chipul tău, mamă”), pasărea hrănitore este un echivalent al mamei, puiul – al copilului, cuibul – al casei. Atributele păsărilor – hărnicia, zborul liber și cântecul se anunță drept o valoare supremă pentru lumea oamenilor: „Fericiți cei care pot zbura,/ Pe care aerul îi iubește și-i ține” (epigraf la „Albina”). De aici și semiotizarea/metaforizarea/poetizarea *aripilor*: „Bătrânul/ s-a culcat pe-o clipă/ fiindcă-l doare o aripă” („Tudor Arghezi”) sau „Curajul de-a trăi,/ Curajul de-a muri –/ Iată cele două aripi/ Care pot/ În ceruri să te ridice” („Pe sângele nostru”). Reprezentările ornitologice se concretizează prin imagini totemice ale rândunicii, privighetorii, ciocârliei, mierlei, vulturului: „Copil, de ochii mamei/ Eu fruntea îmi lipeam/ Cum mă lipeam în taină/ De oul ciocârliei/ Cu care suntem neam./ E pasărea plecată/ Din codru-mpărătesc” („Ochii mamei”), „Chipul tău, mamă,/ Ca o mie/ De privighetori rânite...” („Chipul tău, mamă”), „Ca mierla/ Ce-nhamă, deshamă,/ Ca mierla” („Tăcerea mamei”), „De-acum și singur, iubito.../ Ca un vultur pe munți, –/ Da, singur/ Aș putea să trăiesc” („Ca o pată de sânge pe lespezi”), „Trăiește-ți clipa în picioare/

Cum bradul și-o trăiește./ Că râul cel de multe-aleargă/ Și zboară vulturește” („Cinstirea proverbelor”).

Exemplul unei opoziții binare, mitopoetice, este relevat de simbolistica celor două imagini de păsări fără nume, care doar sugerează *vitalitate/lumină absolută* și *morbiditate/întunericul absolut*: „Ne-am ales cu domnul Eminescu,/ Domnul cel de pasăre măiastră” („Eminescu”) și „Gonește pasărea cea neagră/ Ce croncănește oarbă,/ Visând din soare gălbenușul/ Să-l scurme și să-l soarbă” („Cinstirea proverbelor”). Acest dualism/binaritate, care modelează/structurează reprezentările poetice ale lui Grigore Vieru vin, în fond, din zona creștinismului. Astfel, lumea poetului se împarte în *Cer și Pământ, îngeri și draci, Dumnezeu și Diavol*. Gândirea dualistă continuă și în zona etico-morală: *dreptate – nedreptate, dragoste – ură, conștiință națională – mancurtism*.

Aceleiași logici i se supune și *lumea animalelor*, reprezentările cărora pot fi grupate în funcție de serviabilitate față de oameni. Totuși, animalele lui Grigore Vieru de mai multe ori nu sunt altceva decât niște ecouri ale imaginărilor folclorice și ale tiparelor lingvistice, în care imaginea nobilă a unui *cal/armăsar* („Că se sărutau sub ei/ Calul lui cu-al dumneaei” („El, ea”), „Tot aurul românesc/ Era în potcoava calului” [„Potcoava”]) se opune celei a *cânelui/javrei/potăii*: „Ei printre mormintele noastre/ Cu medalia-n dinți, cu folosul,/ Aleargă în cuști fericiți/ Ca javra cu osul!” („Treisprezece strofe despre mancurți”), „Ei, înnodeații nerușinării!/ Huideo, potaie!” („Treisprezece strofe despre mancurți”), „Pască și ouă roșii/ O mamă le-ntinde/ Prin grilajul sârmei ghimpate./ Se uită țintă în ochii bătrânei/ Câinele grăniceresc/ Rămas de la strajnicii vechi./ Tineri grăniceri/ Vorbesc rusește cu ei” („Copiii oastei naționale”). Pe de altă parte, *blândețea mieilor* sau a *căprioarelor* se opune *brutalității/primejdiei mistreților*, o expresie a sălbăticiei absolute: „Ar și semăn printre mistreți./ Păzește-te./ Te vor trage în țeapă./ Mi-a spus Îngerul meu păzitor./ Iar țeapa va fi părul lor/ Metalic și uriaș” („Poem”), „Tremuri firav și temător/ Sub tălpile noastre./ Sub copita mistrețului/ Sub veșnica amenințare/ A unui nou îngheț” („Cântec”). În plan mito-poetic însă imaginea folclorică a *Mioarei* (întruchiparea unei lumi idilice, pașnice, armonioase) se opune celei a *zmeului/șarpelui/viermelui* sau a *fiarei* (cu anumite accente biblice): „Umplem vremii cu luceferi hăul/ Și iubim și ne-nfruntăm cu zmaul. În Limba Română!” („Limpede ca lacrima”), „Veni-va o zi când/ Nu dreptatea noastră,/ Ci șarpele va umbla/ Cu capul spart” („Veni-va o zi”), „Trebuie să viețuiesc/ În lacrima ochiului meu/ Ca să birui fiara?!” („Glonteale internaționalist”), „Gadine, fiare sălbatice s-au perindat/ ori s-au cuibărit pe-aci,/ Albastrul din ochi scormonindu-mi-l,/ profanând Voronețul din ei, gâtuind clopotul/ pe care azi îl ascult” („Cântec de iubire”).

Prezența *animalelor exotice* se explică adesea și printr-o situație exotică, de limită, având o anumită înclinație spre hiperbolizare, parodie, satiră: „N-am răbdare/ să dresesz leul/ până când dihania/ se învoiește pe-o clipă/ să-mi sărute

obrazul” („Circ”), „Ei rădeau aurul de pe aripile albinelor,/ Smulgeau crucea de la pieptul preoților/ Și-o agățau la gâtul maimuțelor” („Ei”).

Un grad avansat de semiotizare, în poezia lui Grigore Vieru, îl cunoaște *lumea insectelor*. Domină *albina* și *furnica*, direct asociate cu hărnicia, spiritul solidar, unirea, transformate în metafora unui popor sau a unui individ ce face parte dintr-o comunitate: „Și fete multe-s:/ Câte-n flori albine” („Cămășile”), „Astfel curge trecătoare,/ Maică, viața ta de-albină,/ Tu, cuminte ca o floare/ Și ca sarea de bătrână” („Glas de teamă”), „Admir mireasa/ Teiului înflorit:/ Pe albina” („Metafora”), „Mă-ntorc, o, soro, iar la tine.../ Mi-ești cea mai dragă pre pământ.../ Din viețuirea ta curată/ Atâtea sunt a le-nvăța./ Nu rățăcește drum și cinste/ Acel ce merge-n urma ta”, „Eu unde te oprești, tu, soro,/ Acolo stau să-nalț sobor” („Albina”).

Organizarea în *roiuri*, *stupi*, *furnicare*, *cuiburi* – toate sunt expresia unei unități într-o *casă/ grădină/ țară*, râvnită și cântată de Grigore Vieru. Până și greierul și melcul completează această imagine idilică/ utopică: „Lângă cuibul meu de pietre,/ Doarme-n tihnă greierușu-n/ Clopoțelul de la ușă” („Cântec de leagăn pentru mama”) sau „Vom deveni o trestie/ Plină cu melci. Poate că/ Numai atunci/ Rosti-vom cântecul râvnit” („Numai atunci”) în opoziție cu „Greu e singurel în casă!” (Cântecul pușorului de melc).

Astfel, elemente naturale din opera lui Grigore Vieru reprezintă un sistem semiotic complex, din perspectiva căruia, în spiritul gândirii mito-poetice, se reconstituie un model al lumii. Comunicarea omului cu natura se transforma în citirea și crearea unor coduri universale, prin prisma cărora se formulează un anumit sistem de idei, valori sau tradiții: „Natura nu îngăduie viduri, și-acolo unde nu răsare o floare sau un copac, răsar un gând sau o idee”, „Natura la noi constituie majoritatea națională”, „Numărați mai întâi câți copaci are pădurea și-apoi locuitorii țării”, „Este aproape totuna să ucizi o pădure seculară sau să omori o populație”.

## PROBITATEA HISPANISTULUI SERGIU PAVLICENCU

Vitalie RĂILEANU

*scriitor, critic și istoric literar,*

*Biblioteca Onisifor Ghibu,*

ORCID: 0000-0002-4689-1860

Articolul prezintă activitatea și contribuția academică a hispanistului Sergiu Pavlicencu, evidențiindu-se recunoașterea și aprecierea colegilor săi din domeniul literaturii universale. Volumul „Sergiu Pavlicencu. Cartea unui destin” reprezintă o sinteză a studiilor și lucrărilor sale științifice, inclusiv monografii, manuale, recenzii și articole publicate în diverse reviste și cotidiene. Autorul subliniază că textele lui S. Pavlicencu alcătuiesc un corp omogen, iar acesta își propune să transmită studenților și doctoranzilor săi pasiunea pentru literatura universală. Volumul de exegeze este considerat o carte valoroasă și se evidențiază faptul că Sergiu Pavlicencu este întemeietorul școlii naționale de studii literare comparate. Se menționează că Sergiu Pavlicencu a avut un impact puternic asupra studenților săi prin abordarea sa erudită și nonconformistă, fiind un profesor dedicat și entuziast. Se exprimă admirația și recunoștința față de dl Pavlicencu și se subliniază că acesta este un creator și un adevărat model pentru cei care studiază literatura.

**Cuvinte-cheie:** Sergiu Pavlicencu, hispanist, exegeze, studii, personalitate, creație, recenzii, nonconformism.

The article presents the activity and academic contribution of the hispanist Sergiu Pavlicencu, highlighting there cognition and appreciation of his colleagues in the field of universal literature. The volume “Sergiu Pavlicencu. Cartea unui destin” represents a synthesis of his studies and scientific works, including monographs, textbooks, reviews and articles published in various magazines and daily newspapers. The author emphasizes that Pavlicencu’s texts makeup a homogeneous body, and heaimstoconvey his passion for universal literature to his students and doctoral students. The volume of exegesis is considered a valuable book and it is highlighted that Sergiu Pavlicencu is the founder of the national school of comparative literary studies. Pavlicencu is said to have had a strong impact on his students through his erudite and non-conformist approach, being a dedicated and enthusiastic teacher. Admiration and gratitude to wards Pavlicencu are expressed and it is emphasized that heis a creator and a true model for tho se who study literature.

**Key words:** Sergiu Pavlicenco, hispanist, exegesese, studies, personality, creation, reviews, nonconformism.

Despre activitatea și rolul universitarului și *cercetologului* Sergiu Pavlicencu s-au rostit și se rostesc cu autoritate cei mai mulți dintre *confrății* de breaslă

uniți prin lecturi și studii în jurul *Istoriei literaturii universale*, cu deosebire aceia dintre ei împreună cu și alături de care el însuși se simte că face *echipă*, ceea ce presupune nu numai un program comun și niște obiective precise, dar și o afinitate, o solidaritate intra-structurală a gustului și aspirațiilor spirituale.

Volumul *Sergiu Pavlicencu. Cartea unui destin* exprimat de exegeza studiilor, articolelor și lucrărilor științifice de sinteză ale profesorului universitar Sergiu Pavlicencu (de altfel, respectivul volum de exegeze a fost elaborat în Laboratorul de Cercetări literare și Bibliografice al Bibliotecii Onisifor Ghibu, Chișinău), care s-au constituit în ritm *crescendo* de la prima carte și până la cea mai recentă – aproape fără pauze, vreme de aproape cinci decenii, fiind o realitate științifică, din acest spațiu cultural românesc, ușor de verificat. Ea, cartea dată, însumează și un număr considerabil de monografii, de manuale, de recenzii și Istorie apărute în mai multe reviste literare, de cultură, și în cotidienele de prim-plan din Moldova, România, Rusia, Turcia ș.a. Concomitent cu o analiză operativă de tipul *Caietelor de studiu la istoria literaturii universale*, oameni de știință de prestigiu au publicat în volume selectiv de studii și cronici, ori în sinteze ce abordează Istoria literaturii universale, pagini esențiale dedicate metodologiei de cercetare a profesorului universitar Sergiu Pavlicencu. Să nu uităm lucrările cu caracter monografic – pe ansamblu sau pe probleme – ce s-au străduit să contureze *personalitatea unei opere*, al cărei creator a devenit un însemn al profesiei de specialist în studierea literaturii contemporane universale și comparate.

Monografiile, manualele, studiile, articolele și recenziile hispanistului Sergiu Pavlicencu alcătuiesc un corp de texte omogene. Nu poate fi vorba, în cazul nici unui cercetător și profesor universitar, de cărți ale vocației și cărți ale aspirației. La Sergiu Pavlicencu toate fac parte din strategia jocului științifico-literar, așa cum le-a programat autorul. Astfel, universitarul nostru nu se singularizează, ba dimpotrivă, caută mutări dintre cele mai simple, în deplin acord cu orizontul de așteptări al studenților, masteranzilor și doctoranzilor săi, cu gustul și concursul general.

Acest volum de exegeze, completat de o bună bibliografie, este de natură – dincolo de accentele protocolar subiective, inevitabile în asemenea momente – să sintetizeze, la rându-i, o imagine veridică asupra Omului de știință Sergiu Pavlicencu.

Rămânând strict la ideea că Sergiu Pavlicencu este întemeietorul școlii naționale de studii literare comparate, o cale care i-a propus-o viața de profesor universitar, dar și cea de îndrumător de teze de doctorat justifică un capitol aparte propus de alcătuitoare, capitol ce a cuprins mai multe articole și studii publicate sumar în diverse reviste, acum reunite în paginile volumului dat, Acestea pot construi prilejul unor priviri mai cuprinzătoare, nu în zadar cercetătorul Sergiu Pavlicencu îl reține pe student, masterand, doctorand, printr-o sugestie, sau printr-o caracterizare de ansamblu a unui autor sau a operei acestuia, determinând și

specificul sintezei găsite aici.

În această optică, volumul *Sergiu Pavlicencu. Cartea unui destin* este o carte apărută alături de suratele ei – împreună cu care fac *Timpul prezent* al aparițiilor editoriale ce merită să fie citite cu mare atenție.

Universitarul nostru are în acest sens tot ce trebuie - ținută academică, înaltă cultură, entuziasm (sic!) și capacitatea de a transmite învățăceilor săi credința statornică în viitorul Literaturii universale, într-un început de mileniu în care multe întrebări și îndoieli însoțesc această încăpățânată activitate a spiritului uman, care este creație artistică a *Literaturii contemporane și universale* [1, p. 5].

Am citit și recitit de mai multe ori unele monografii (*Tranziția în literatură și postmodernismul* – îndeosebi!), unele studii și articole atât de bine argumentate științific, semnate de istoricul literar Sergiu Pavlicencu.

Până în prezent sunt uimit și-mi pun aceeași întrebare: Când reușește să studieze, să scrie, să editeze omagiatul profesor universitar?

I-am fost învățăcel prin anii '80 (secolul trecut), iar colegii mei de facultate (iată doar câteva nume: Emilian Galaicu-Păun, Argentina Ciocanu, Ecaterina Pleșca, Anișoara Graur, Andrei Ciubotaru, Dan Graur) „*mușcau bine cu incisivii*” din dascălii care aveau ore la Litere.

Domnia Sa, Sergiu Pavlicencu, reușea să ne impresioneze prin erudiția și nonconformismul său, prin ținuta lejeră (era printre puținii profesori care veneau în fața studenților fără *conspecte*, reproducând din memorie fragmente din marii clasici ai literaturii universale), prin lecturile făcute (chiar și prin extravaganță: blugi, ochelari Soolling, păr lung gen *Beatles*, fiind și un mare admirator - pasionat de muzică, chitară). Ne mai întrebăm: Când se școlise atât de bine tânărul nostru lector? Avea atunci... doar 32 de ani!

Observam că nu citea ce-i nimerea, ca să nu-și altereze sensibilitatea și originalitatea moștenită. La facultate reușea să promoveze cursuri, amplasate puțin pieziș pe verticală, ca un atribut al personalității sale inflexibile, croind o bună cărare spre câmpul semănat cu lauri al literaturii românești și universale.

Și astăzi, deja colegul meu mai mare, septagenarul Sergiu Pavlicencu este tot atât de prolific, tot atât de fecund, iar dacă doar aruncă o replică, se apropie și mai mult de cei mai de seamă hispaniști „*cu o pregătire dintre cele mai serioase*” (Dan Mănuță).

- Dacă-i vorba să învățăm de la clasici, atunci să învățăm totul! - le zice și astăzi studenților săi profesorul universitar Sergiu Pavlicencu.

Dumnealui a învățat și învață de la marii clasici, adunând o bibliotecă impresionantă pe care o citește *după cotoare*.

- *In vino veritas!* – se confesează dascălul universitar sfios, contaminat și el de unele moravuri literare.

Prin volumele semnate de doctorul habilitat în filologie Sergiu Pavlicencu domnește adevărul și de aceea poți culege note de referință ce țin de personalitățile

înghesuite de dumnealui numai în numele lor. Și câte nume răsunătoare: C. Guillen, M. Gasteinger, D. Durisin, M. Cărtărescu, D.H. Mazilu, U. Eco, I.B. Lefter, și ce familiar se poartă cu ele. Spiritele mari se întâlnesc!

Vă privesc și vă invidiez cu dragoste, stimată Domnule profesor Sergiu Pavlicencu, dându-mi seama că i-ați prins pe mulți la înghesuială! Dar sunt convins că n-o să vă deziceți pentru nimic în lume de a penetra și pe viitor deșertăciunea fără de sfârșit a marilor ambiții. De cărți nu se poticnește, și nici nu e cazul să vă împiedicați în prejudecățile meseriei. Dumneavoastră, domnule profesor, nu sunteți un meseriaș. Sunteți un creator ale! [1, p. 289]

Și apoi, de ce oare nu am avea și noi un Don Quijote (!) al nostru?

Mulți ani și toți rodnici, Domnule Sergiu Pavlicencu!

### **Referințe bibliografice**

1. Răileanu, Vitalie. *Sergiu Pavlicencu. Cartea unui destin*. Iași: Ed. Tipo Moldova, 2014. ISBN 978-606-676-422-3.



## DRUMUL VIEȚII ITALIENISTULUI NICANOR RUSU ÎNTRE POSIBILITĂȚI ȘI LIMITE

*Irina TULBU*

*Liceul Teoretic „Dante Alighieri”,*

**ORCID:** 0009-0002-0856-9464

Prezentul studiu este dedicat personalității, creației și vieții profesorului Nicanor Rusu (1910-1980). Viața și activitatea literară a primului italianist basarabean au fost condiționate de un regim nemilos care a încercat să șteargă numele regretatului profesor din memoria discipolilor și prietenilor săi. Conștient de propria valoare, domnul Profesor s-a impus în cultura și literatura basarabeană cu curaj, fermitate și cu o forță care-l va face „incomod” autorităților, trezind invidii și dușmănie. Împotriva lui vor fi duse numeroase încercări de denigrare, urmărindu-se excluderea sa din învățământul basarabean. Multe dintre studiile și articolele sale vor fi interzise în țara natală, iar despre existența unor manuscrise mulți nici nu vor afla. În studiul dat ne vom reține atenția asupra comediei *Nunta de aur* (1970), deoarece această creație reprezintă drumul vieții profesorului, însumând decepțiile și greșelile, speranțele și dezamăgirile, posibilitățile și limitele sale.

**Cuvinte-cheie:** Nicanor Rusu, italianist basarabean, literatura postbelică, cultura basarabeană, posibilități, limite.

This study is dedicated to the personality, creation and life of the professor Nicanor Rusu (1910-1980). The life and literary work of the first Bessarabian Italianist were conditioned by a ruthless regime that tried to blot out the name of the memory of the regretted Professor disciples and friends. Aware of his own value, the professor became established in the Bessarabian culture and literature with courage, determination and strength, that will make him “uncomfortable” to the authorities, arousing envy and enmity. Numerous attempts to denigrate will be taken against him, following his exclusion of the Bessarabian education. Many of his articles and studies will be banned in his native country and many people will never find out about the existence of some manuscripts. In the current study we will hold our attention on the comedy “Golden Wedding” (1970), because this creation represents the professor’s way of life, totaling his disappointments and mistakes, hopes and disillusionments, possibilities and limitations.

**Keywords:** Nicanor Rusu, Bessarabian italianist, postwar literature, Bessarabian culture, opportunities, limitations.

Drumul vieții italianistului basarabean, Pantelimon Nicanor Rusu, se începe la 22 iulie 1910, la Chetrosu, județul Soroca (azi raionul Drochia). Între anii 1922

și 1930 învață la Gimnaziul nr. 1 de băieți din Chișinău. Pe toată durata studiilor beneficiază de bursă. Absolvește gimnaziul cu distincție. În 1930 pleacă pentru prima dată în România. Aici, curând, devine student la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității “Alexandru Ioan Cuza” din Iași. Fiind cel mai deștept copil din sat nu însemna, însă, că era scutit de taxa pentru studii. Din mărturisirile prietenului său Iancu, primul an de facultate a fost deosebit de dur pentru tânărul student: “...la facultate putea să între oricine care avea studii liceale terminate și diploma de bacalaureat, dar trebuia să plătească o taxă de înscriere nici mai mult, nici mai puțin decât 1000 lei. Pe mine m-au înscris fără să plătesc taxa, pentru că adusesem un certificat de pauperitate eliberat de primăria satului nostru. Pentru că banii pe care îi aveam erau pe mântuite, în loc să-mi cumpăr o cartelă pentru masă pe o lună înainte, mi-am făcut socoteală să mănânc numai o dată pe zi, seara, câte o bucată de pâine de doi lei... Și așa frecventam cursurile pe care le țineau profesorul de limba și literatura franceză și pe cele de limba și literatura italiană, iar între aceste cursuri stăteam toată vremea în biblioteca universității unde era destul de cald și eu mă cufundam în lectură și astfel uitam și de masă și de tot. Dar iată că a venit iarna, iar ghetele mele pe care mi le cumpărase tata în ultimul an de liceu s-au început a se rupe și-mi intra apa și zăpada tot mai adânc, încât la un moment dat am constatat că tălpile se roseseră cu totul și era numai tureatca și călcâiul. Dar eu mergeam așa cu tălpile goale, căci și ciorapii se ferfenișiseră pe zăpada de pe străzi... Dar foamea nu mă slăbea nici ea, de aceea împreună cu alți studenți săraci ca și mine, așteptam până ce studenții cu cartelă ieșeau de la cantină, intram în sufragerie și strângeam toate cojile de pâine și chiar fărâmiturile pe care le băgam repede în buzunarele paltonului, apoi ieșeam pe stradă și tot scoteam câte o coajă din acestea și le mâncam cu o poftă nemaipomenită. Umblam flămând zile întregi, slăbisem, eram palid-galben la față, aveam amețeli, nu puteam citi, mi se făcea negru înaintea ochilor... Aveam un vis – cine mântuia Universitatea avea șanse să ajungă profesor de liceu și să trăiască la oraș, dar aici nu mai era internat ca la liceu, nu mai aveam bursă, trebuia de plătit din bizunar gazda, masa și cantina studentească, hainele...” [1, p. 125].

Fiind student, Nicanor Rusu are posibilitatea să audieze cursurile unor personalități remarcabile printre care am putea menționa pe Ilie Minea, Iorgu Iordan, Gheorghe Agavriloaie și George Călinescu. În 1937 absolvește facultatea mai sus menționată, devenind ulterior asistent și colaborator al profesorului Iorgu Iordan la Catedra de Filologie Romanică. În următorii șase ani numele tânărului basarabean apare frecvent în revistele “Însemnări ieșene”, “Italica” ș.a. cu diverse studii și articole consacrate personalităților emerite ale literaturii și culturii italiene precum: Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giacomo Leopardi, Giovanni Verga, Gabriele D’Annunzio, Giovanni Papini ș.a.

După cariera sa de cercetător și profesor în România, Nicanor Rusu obține o bursă a Statului Român pentru prestigioasa Școală Română din Roma. Este o

instituție științifică și culturală, înființată la propunerea lui *Nicolae Iorga*, destinată perfecționării tinerilor licențiați români în domeniile științelor umaniste (filologie clasică și modernă, istorie și arheologie), al artelor plastice și arhitecturii. De la crearea sa și până în 1947, Academia găzduia, pentru doi ani, bursieri ai Ministerului Instrucțiunii Publice de la București ce proveneau dintre cei mai buni licențiați ai universităților din *București*, *Cluj*, *Iași* și *Cernăuți*. Pe perioada șederii la Roma bursierii dispuneau de facilități de studiu (acces gratuit la biblioteci, muzee) și aveau obligația de a realiza două lucrări. La încheierea sejurului de doi ani Academia nu elibera o diplomă, rezidenții având însă dreptul de a purta titlul de „fost elev al Școlii Române din Roma”.

Odată cu frecventarea cursurilor organizate de Școala Română, Nicanor Rusu își pregătește teza de doctorat la literatura italiană cu tema “Limba operei lui Giovanni Verga” pentru care i se conferă, la 28 noiembrie 1941, titlul de doctor în filologie al Universității din Roma.

După doi ani petrecuți la Roma revine la Iași, la Catedra de Filologie Romanică în calitate de asistent al profesorului Iorgu Iordan. Însă cariera de succes al tânărului basarabean nu a durat mult, deoarece în noiembrie 1942 este mobilizat în Armata Română.

Iar la 23 august 1944, la București, cade guvernul Antonescu și România solicită armistițiul. Condițiile armistițiului româno-sovietic nu sunt respectate și mulți dintre soldații români sunt trimiși în lagărele pentru prizonieri de război din Basarabia sau din Rusia. Și totuși, Nicanor Rusu hotărăște să se întoarcă în Basarabia natală, considerând că nu a fost niciodată implicat în acțiuni politice antisovietice și, fiind fiu de țărani nevoiași, nu avea motive de frică sau de fugă.

Eroare. Eroare fatală, pe care N. Rusu o va plăti cu ani grei de exil siberian, chinuri, frământări, însoțite de amare și dureroase decepții. Nu avea cum să știe tânărul italianist, că emisarii noii puteri preferau să înceapă formarea noului om de la zero iar un intelectual, învățat în România și Italia, care și-a făcut datoria față de patrie în Armata Română, nu putea fi decât declarat “trădător al patriei sovietice” și trimis în lagărele rusești.

Este un lucru bine cunoscut că, primul deceniu postbelic, în Basarabia, este marcat de anihilarea, pe toate căile și cu toate mijloacele, a spiritualității naționale. În 1944 se retrag din Basarabia în România peste 10 mii de intelectuali conștienți de faptul că ar putea fi deportați sau uciși. Politicienii sovietici au creat un program de aculturație în privința desprinderii poporului român din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească și a intelectualilor lui de cultura românească. Printre măsurile întreprinse de noul regim am putea menționa doar unele precum rescrierea istoriei românilor dintre Prut și Nistru, ținând cont de interesele politice ale Moscovei, introducerea în instituțiile de învățământ din Moldova, a limbii ruse ca limbă de stat, introducerea literilor chirilice pentru scrierea limbii

române, intitularea acesteia drept “limbă moldovenească”, predarea unei istorii literare și culturale „moldovenești” ș.a.

Literatura care apărea în Basarabia postbelică era una de comandă politică, liberă să trateze în exclusivitate teme corespunzătoare șabloanelor elaborate. Scriitorii basarabeni au fost puși în situația de a se subordona ideologiei comuniste. Toate creațiile literare trebuiau să îndeplinească cerințele și indicațiile emise de partidul comunist. Totul, absolut totul, era supus ideologizării depline. Abaterile de la indicațiile impuse se pedepseau cu sancționări grave, închisoare, moarte sau deportări în masă. Intelectualitatea băștinașă a fost înlocuită cu persoane loiale regimului comunist, dar ostile spiritualității românești.

Într-o astfel de Basarabie nouă, comunistă, se reîntoarce Nicanor Rusu după calvarul lagărelor rusești. Se reîntoarce bolnav de frică neîndrăznind nici măcar să-și amintească că era român și că vorbea limba românească.

Dintotdeauna luptătorii pentru realizarea unor idealuri sociale, naționale sau culturale, au fost supuși pericolului decepțiilor și greșelilor. Astfel Nicanor Rusu este nevoit să-și înfrunte destinul cu un sentiment amar produs de noile valori etico-morale. Nu se lasă, însă, pradă decepției. În anul 1949 este numit în postul de profesor de limba și literatura „moldovenească” și limba franceză într-o școală din raionul Fălești. Înarmat cu multă răbdare, profesorul Nicanor Rusu, învață copiii basarabeni limba, literatura și cultura română. La școala unde a fost trimis, astăzi nu-l mai cunoaște nimeni, doar Andrei Ion Coman, fost director al școlii din Năvârneț. Din spusele căruia aflăm despre greutățile cu care s-a confruntat Nicanor Rusu: „Lucra din loc în loc ca să-și câștige pâinea. Nu știa ce-o să fie cu ziua de mâine. Traducea tot ce-i european. Tare necăjit. Unul care merită să spună despre sine „născut în Europa”. Cu gânduri adânci. Om care nu avea loc în țara asta. Vorbea mai mult despre cărți. Dar nici nu vorbea cu toți, ci numai cu cei nu prea văzuți de legile sovietice. Nu era curajos. Se deosebea de toți. Om ales. Totdeauna era îngândurat” [1, p. 129]. Fermitatea și intransigența de care dă dovadă îl fac „incomod” autorităților și, în consecință, trezește invidii și dușmănii. Împotriva lui vor fi duse numeroase încercări de denigrare, urmărindu-se excluderea sa din învățământul basarabean. Dar și în această situație luptătorul din el va continua să scrie, să cerceteze și să publice eseuri, studii, articole despre marile personalități ale culturii românești și italienești. Activitatea sa literară și științifică îi va aduce, însă, nu numai bucuria realizărilor, dar și amarul deziluziilor de pe urma vremurilor vitrige.

După eliberarea sa din prizonierat, Nicanor Rusu, căzut sub regimul de ocupație comunist, este nevoit să se confrunte cu un nou calvar: *marginalizarea*. Pentru a-și cere drepturile, scrie multiple și umiltoare demersuri. În aprilie 1956, în urma mai multor tratative, prin intermediul ambasadei sovietice în Italia, obține cu multă greutate duplicatul diplomei de doctor în filologie al Universității din Roma. Iar în noiembrie 1962 i se recunoaște, în sfârșit, titlul și diploma de doctor

în filologie, echivalată cu cea sovietică de candidat în științe filologice. Cu toate acestea, la Institutul de Limbă și Literatură din cadrul Academiei de Științe, a fost ținut în continuare în funcția de colaborator științific *inferior*.

Faptele profesorului Nicanor Rusu vădesc o extraordinară voință și tărie de caracter. Dar aceste fapte au ascuns, probabil, și o dramă profundă pe care a trăit-o intens, în tăcere. Profesorul nostru a trăit într-o societate în care literatura era supusă dictatului extraliterar, „beneficiând” de un statut aparte. Talentul său s-a irosit în van, fiind condiționat de timpuri vitrige, de un regim nemilos și ostil față de un intelectual care și-a făcut studiile în România și Italia.

Din profunda durere și amara tristețe a destinului său, Nicanor Rusu scrie, în 1970, singura *comedie* intitulată *Nunta de aur*. Această operă reprezintă ceea ce s-ar putea numi autoficțiune, deoarece elementul autobiografic este predominant și, totodată, e o proiecție a realității condusă în sensul dorit de autorul atotputernic. Comedia, în linii generale, este compusă din 4 acte, 2 tablouri și un epilog. Autorul realizează o operă în stilul lui Aristofan, satirizând diferite vicii ale oamenilor și moravuri contemporane. Acțiunea comediei este foarte simplă, nu cunoaște nici o restricție și nici o regulă severă de compoziție. Ca formă, comedia profesorului Nicanor Rusu, este o trecere în revistă a tuturor problemelor vieții cu care se confruntă membrii familiei Breazu. În același timp comedia este un fel de jurnal umoristic și satiric scris într-un stil familiar, variat, foarte natural, realizat într-un ritm de conversație banală, dar vioaie și pestrițată cu expresii populare. Autorul abordează o tematică specifică societății basarabene anilor '60, precum educația copiilor, religia, limba vorbită și limba literară ș.a.

Încă din primele pagini ale comediei, autorul ține să se afirme ca individ social care s-a perindat prin lume, a suferit, a experimentat, a învățat lecții de viață și apoi, a scris. Prin intermediul personajului Gavril, Nicanor Rusu își expune drumul vieții sale, cu posibilitățile și limitele ei. „Am fost și în străinătate. Dar a venit războiul și când era să arăt și eu de ce sunt capabil, m-am dus la fund... Războiul în Armata Română, apoi întoarcerea în Patrie, cei 4 ani de lagăr. Prizonier în țara mea. Rușine! Umilire! Apoi ieșirea din lagăr, activitatea pedagogică în raion dimp de 16 ani! Și acuma, iată, sunt chemat aici la institutul pedagogic. Oare îmi vor mai ajunge puterile să-mi îndeplinesc cu cinste această nouă și înaltă sarcină, care mi se încredințează? O dată o persoană m-a întrebat: - Tovarășe Breazu, zice, cum se face că un om cu o asemenea cultură, cum ai dumneata, nu ajunge să dețină o slujbă mai însemnată la noi în republică, de ce te ții tot în umbră? ... și eu i-am răspuns, că am făcut mai multe demersuri, că am încercat să mă ridic, dar mi s-au închis toate ușile în nas...” [2, p. 9]. Viața, istorisită cu atâta amărăciune de Gavril, este, în realitate, viața autorului însuși.

Comedia *Nunta de aur* constituie un instrument prețios de cunoaștere a suferințelor basarabenilor din acea grea perioadă, suferințe ce pot fi rezumate în cuvintele personajului Vera Vasilievna Breazu: „dintr-o casă de copii, nu mai este

nici unul lângă mine. Doi au rămas, după război, în România, doi i-am găsit, dar după câtă trudă, tocmai la celălalt capăt al Rusiei; trei mi i-a luat Dumnezeu încă de tineri, înainte de bătălie... Și de ce n-am rămas și eu mai bine acolo, în România, de ce am venit încoace” [2, p. 5].

În contextul dat, trebuie menționat conflictul iscat între frații din România și cei din Uniunea Sovietică, o problemă cu care s-a confruntat însuși autorul comediei și care i-a marcat, dureros, viața. Maxim, unul dintre frații stabiliți în Rusia, adresându-se fraților din România, afirmă: „voi v-ați înstrăinat de noi toți, nu știu cum să spun, dar o oarecare răceală, totuși, există între mine și tine, răceală care n-o simt față de Gheorghe, nici față de Gavril...” [2, p. 54]. În replică, Dumitru, unul dintre cei care a rămas în România după 1944, constată că „situația în care ne găsim noi azi, frați de la aceiași părinți, vorbind aceeași limbă, dar cetățeni a două state diferite, e cam anormal...” [2, p. 56]. Discuția lor aprinsă i-a sfârșit cu concluzia expusă de Dumitru: „, discuțiile noastre n-au nici un sens. Țările noastre le conduc oamenii politici de stat și ei hotărăsc destinele țărilor, nu poezii, nici artiștii... noi am venit acasă, dar câte obstacole nu ne stau în cale, câte probleme nu se pun și materiale, și de servicii și mai ales probleme de ordin politic și moral” [2, p. 59].

Viața profesorului Nicanor Rusu a fost în totalitate marcată de schimbările profunde întâmplate în Basarabia postbelică. Fiind intelectual și om de știință, italianistul basarabean considera a fi dator să aibă o morală de a se angaja în viața publică, de a participa activ la educarea tinerilor basarabeni și, desigur, la propagarea limbii, culturii și literaturii românești. Obiective care, însă, nu puteau fi realizate într-o țară cu regimul comunist, în care scriitorul era considerat a fi pericolul principal pentru dictatura instaurată, iar literatura basarabeană a fost forțată să contribuie la edificarea „noii lumi”, să o justifice, să o legitimeze și să o facă acceptabilă pentru majoritatea.

### **Referințe bibliografice:**

1. Rusu, Mihai. *Sauca: Istorie și actualitate*. Chișinău: Editura F. E.-P. Tipografia Centrală, 2012.
2. Rusu, Nicanor. *Nunta de aur*. Chișinău, 1970, manuscris.

## THE EPISTEMOLOGICAL VALUE OF LITERARY CRITICISM

*Alexandru CRAEVSCHI*

doctorand, Universitatea din Zurich,

**ORCID:** 0000-0002-9975-3816

Această lucrare explorează valorile literaturii și ale criticii literare, concentrându-se asupra celei epistemologice a operelor literare și a criticii literare. Lucrarea descrie valorile estetice și epistemologice ale literaturii și explică modul în care acestea pot fi distinse. În timp ce literatura evocă răspunsuri emoționale și oferă experiențe de frumusețe și semnificație, ea poate, de asemenea, să ajute cititorii să dobândească cunoștințe și să înțeleagă lumea din jurul lor. Critica literară îi ajută pe cititori să aprecieze calitățile artistice și estetice ale operelor literare și oferă cadre interpretative și instrumente analitice pentru a da sens elementelor epistemologice din cadrul operelor literare. Cu toate acestea, există o tensiune în studiul literaturii, deoarece acesta este subiectiv și profund personal, dar și analizat și interpretat într-un context academic. Deși s-au făcut unele încercări de a studia literatura, folosind metode științifice obiective, acestea au limitări în ceea ce privește interpretarea. Literatura poate fi în continuare un instrument valoros pentru alte discipline științifice, oferind o perspectivă asupra complexității comportamentului uman și a societății care ar putea să nu fie accesibilă prin alte mijloace. Lucrarea argumentează că literatura nu este limitată de reduționism și poate descrie fenomene sociale și psihologice complexe într-un mod mai nuanțat decât știința. Se concluzionează că literatura oferă o perspectivă unică asupra experienței și cunoștinței umane, care nu este captată de disciplinele științifice și, prin urmare, constituie o valoare epistemologică validă.

**Cuvinte-cheie:** critica literară, valoare epistemologică, valoare estetică, cunoaștere și înțelegere, cadre interpretative, metodă științifică, epistemologia literaturii, estetică

This text explores the values of literature and literary criticism, focusing on the epistemological value of literary works and criticism. It describes the aesthetic and epistemological values of literature and explains how they can be distinguished. While literature evokes emotional responses and provides experiences of beauty and meaning, it can also help readers gain knowledge and understanding about the world around them. Literary criticism helps readers appreciate the artistic and aesthetic qualities of literary works, and offers interpretive frameworks and analytical tools to make sense of the epistemological elements within literary works. However, there is a tension in the study of literature because it is subjective and deeply personal, but also analyzed and interpreted in an academic context. While some attempts have been made to study literature using objective scientific methods, they have limitations in terms of interpretation. Literature can



still be a valuable tool for other scientific disciplines, providing insights into the complexities of human behavior and society that might not be accessible through other means. The text argues that literature is not limited by reductionism and can portray complex social and psychological phenomena in a more nuanced way than science. It concludes that literature provides a unique perspective on human experience and knowledge that is not captured by scientific disciplines and, thus, constitutes a valid epistemological value.

**Keywords:** literary criticism, epistemological value, aesthetic value, knowledge and understanding, interpretative frameworks, scientific method, epistemology of literature, aesthetics

## Introduction

Epistemology is a branch of philosophy concerned with the nature and scope of knowledge. It asks fundamental questions about how we acquire knowledge, what counts as knowledge, and what the limits of knowledge are. Epistemology seeks to understand the nature of truth and belief, and how we can distinguish between knowledge and mere opinion or speculation [1]. At its core, epistemology is concerned with the relationship between the knower and the known. It asks questions about the nature of knowledge itself, such as whether knowledge is objective or subjective, whether it is based on reason or experience, and whether it is absolute or relative. Epistemology also examines the methods and criteria we use to evaluate knowledge claims, and how we can determine whether a particular claim is justified or not. By exploring these questions and issues, epistemology provides a foundation for many other fields of study, including science, philosophy, and literature. As the paper in question is not concerned with epistemology per se, I will keep the definition of epistemology broad. Solving any of the terminological issues of epistemology is beyond the scope of this work and is hardly achievable by a non-philosopher.

The title suggests that the main purpose of this work is to identify and propose some potential values of practicing literary criticism. Literature, being one of the fine arts contains a certain aesthetic value. For this reason, it is important to be able to discriminate between aesthetic value of literary works/criticism and their epistemological value at least in general terms. An important note to the question of value in the context of fine arts is that it has long been ignored. To be more precise, the European tradition preferred to think of fine arts as being unrestricted by the practical considerations of the final result of work [2]. This, nonetheless, should not limit us from thinking about it and considering those practical aspects of literary works and of literary criticism.

## Manifold values of literature

Aesthetic value refers to the ways in which literary works and literary criticism can evoke emotional responses and provide experiences of beauty and mea-

ning. This might include the use of language, imagery, and symbolism to create emotional resonance, or the exploration of complex themes and ideas that resonate with readers on a deeper level. In terms of literary criticism, the aesthetic value lies in its ability to help us appreciate and understand the artistic and aesthetic qualities of literary works, and to engage with the ways in which these qualities contribute to our experience of the works.

On the other hand, epistemological value refers to the ways in which literary works and literary criticism can help us to gain knowledge and understanding about the world around us. This might include understanding social, cultural, or historical contexts, exploring different perspectives and worldviews, or gaining insight into the complexities of human nature. In terms of literary criticism, the epistemological value lies in its ability to offer interpretive frameworks and analytical tools that can help us to make sense of these elements within literary works. Thus, while the epistemological and aesthetic values of literary criticism and literary works are intertwined, they can be distinguished in terms of their focus on gaining knowledge and understanding on one hand, and on evoking emotional responses and providing experiences of beauty and meaning on the other. In what follows, I will not elaborate on the aesthetic side of the question and will focus on the epistemological one.

### **Epistemology of literature and of literary criticism**

In a paper with an exciting title “Making a science of literary criticism”, Adams [3] poses the question of how literature, which is inherently subjective, can be taught and examined. Adams’ question about how subjective literature can be taught and examined highlights an important tension in the study of literature. On the one hand, literature is often seen as deeply personal and subjective, with readers bringing their own experiences and interpretations to the text. On the other hand, literary works are often studied in an academic context, where they are analyzed and interpreted according to certain theoretical frameworks and critical approaches. The attempts from outside literary criticism to study literature in a rigorous scientific way, by e.g., using analytic techniques from the social and cognitive sciences or stylometry, reflect a desire to bring more objective methods to the study of literature. By using quantitative data and experimental methods, these approaches seek to uncover patterns and trends in literary works that might not be immediately apparent to the reader. However, as Adams points out, these approaches have limitations in terms of interpretation. While they may reveal certain patterns or correlations, they cannot fully capture the richness and complexity of literary works or the experience of reading them. Literature is not simply a set of data points or a collection of metaphors, but a dynamic and ever-evolving form of artistic expression that eludes easy categorization or explanation.

Despite these limitations, literature can still be a valuable tool for achieving other goals beyond the study of literature itself. By exploring the themes, characters, and settings of literary works, we can gain insights into the human experience, cultural practices, and historical contexts that shape our world. In this sense, literature can serve as an instrument for other scientific disciplines, providing a window into the complexities of human behavior and society that might not be accessible through other means. Literary works, as discussed earlier, provide a unique perspective on human experience and knowledge that is not captured by scientific disciplines. This is because literature is not limited by reductionism and can portray complex social and psychological phenomena in a more nuanced way. Scientific reductionism is the idea that complex systems and phenomena can be understood by reducing them to their constituent parts and studying those parts in isolation. In other words, it suggests that the whole can be understood by examining its individual components. While science aims to describe the physical, psychological, and social worlds and the laws that govern them, it often has to resort to reductionism to understand them due to their complexity.

In his paper “What is it like to be a bat?”, Nagel [4] raises an important question about the limitations of scientific reductionism in understanding subjective experiences. Nagel argues that even if we were to know everything about a bat’s mental processes, we would still be unable to understand what it feels like to be a bat. Literature, on the other hand, is a way of transmitting the knowledge of what it feels like to be a protagonist in a particular social or psychological state. Through the use of language and storytelling, literature can provide a rich and immersive experience that allows readers to gain a deeper understanding of human experiences and emotions.

Such claims have a clear empirical prediction which has been tested by psychologists. Kidd and Castano [5] based on an experiment reach a conclusion that reading literary fiction improves theory of mind. “Theory of Mind is the human capacity to comprehend that other people hold beliefs and desires and that these may differ from one’s own beliefs and desires” [5, p. 377]. This confirms the previous observation that reading literature plays an important pedagogical role for a social species like humans. While this observation is valuable in itself, there is still a pending question about the role of literary criticism in the whole process.

Literary criticism is the practice of analyzing and interpreting works of literature, typically with the goal of providing a better understanding of the work and its author. While literary criticism is often associated with academics and literary professionals, it is a skill that can be valuable to anyone who reads or engages with literature. One reason why literary criticism is useful for non-experts is that the subjective experiences of authors can be challenging to decode. An author’s life experiences, cultural background, and worldview can all influence their writing, and without an understanding of these factors, it can be difficult to

fully grasp the meaning of a work even when there are multiple likely interpretations of it. Literary critics often take the time to get acquainted with an author's life and work to gain a deeper understanding of their perspective and intent. This allows them to better understand the meaning of a work and explain it to readers. Further complications arise because of the aesthetic aspect of literary works. The form of a literary work can have a significant impact on its aesthetic value and can sometimes even make it difficult for readers to understand. This is especially true in works that utilize complex or experimental forms, abundant metaphors, and hidden symbolisms. Authors often use these techniques to create a more rich and layered work, which can evoke a wide range of emotions and ideas. The use of metaphors and symbolism can help to create a sense of depth and meaning that goes beyond the literal interpretation of the text. This can be particularly effective in exploring complex themes and ideas, such as the human condition, the nature of reality, or the relationship between individuals and society.

This can also make the work more challenging for readers, especially those who are not familiar with the conventions of literary criticism. The abundance of metaphors and symbols can be overwhelming and can make it difficult to understand the intended meaning of the work. Furthermore, some writers may use complex or experimental forms that challenge the traditional narrative structure, which can make the work even more difficult to follow. The use of complex forms, metaphors, and symbolism can create a work that is not only intellectually engaging but also emotionally resonant. It can evoke a range of emotions and ideas that are difficult to express in other forms of art or media. Furthermore, the challenge of understanding these works can also be rewarding, as readers are forced to engage with the text on a deeper level and may discover new insights and meanings that they would not have otherwise.

However, the traditional approach to literary criticism has faced criticism and new paradigms have emerged. One example is Roland Barthes' idea of "The Death of the Author" [6] which argues that the author's intentions and personal experiences are irrelevant to the interpretation of a text. This shift in approach has allowed for a more democratized interpretation of literature, making it less restricted to a certain social group, such as academics. With the rise of education and literacy, more and more people have access to works of literature and the tools to interpret them. This has made it possible for anyone to engage in literary criticism and gain a deeper understanding of a work.

This shift may be viewed as a negative development by some, as the difference between expert and non-expert opinion starts to vanish. At the same time, it is questionable as to what extent, the practice of amateurly interpreting a piece of art is damaging the person who does it. By comparing amateur literary critic to an amateur doctor with no specialized training, one can easily imagine long-term adverse effects of the latter practice, while being amateur literary critic has

no harm unless certain excesses are met. One example of such excess would be interpretation of Nietzsche's *Übermensch* in Nazi Germany. Otherwise, personalized interpretation of a literary work might have certain therapeutic and pedagogical effects for people and the lack of imposed interpretation also helps literary works transcend the boundaries of a specific audience that the work was initially intended for.

### Conclusion

People who engage in art, whether as creators or observers, often resist attempts to apply practical uses to their work. However, it is important to acknowledge that art always demands an audience, and this demand has existed for tens of thousands of years, suggesting that art is an inherent aspect of humanity. In this paper, I have proposed that the value of literary interpretation lies in its epistemological worth, rather than just its aesthetic value. While aesthetics is still important, literary criticism offers the potential for social development and empathy-building. Therefore, time and material investing in literary interpretation is ultimately beneficial for humanity.

### Bibliographical references:

1. Audi, Robert. *Epistemology: A contemporary introduction to the theory of knowledge*. Routledge, 2010, 432 p.
2. Blunt, Anthony. *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford: Oxford University Press, 1962, 176 p.
3. Adams, Jon. *Making a science of literary criticism*, Endeavour, vol. 31, no. 1, 2007, pp. 434-450.
4. Nagel, Thomas. *What is it like to be a bat?*, Philosophical Review, vol. 83, 1974, pp. 435-450.
5. Kidd, David Comer and Castano, Emanuele. *Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind*, Science, vol. 342, no. 6156, 2013, pp. 377-380.
6. Barthes, Roland. *The Death of the Author*, University Handout, 1968.

## IUBIREA ȘI INFINTUL ÎN POEZIA LUI JORGE LUIS BORGES

*Valentina LIPCAN*

*studentă, anul II,*

*Universitatea de Stat din Moldova*

**ORCID:** 0009-0008-3229-3174

„El maestro Borges”, potrivit lui Ricardo Piglia, creator al unei „literaturi conceptuale” în secolului al XX-lea, a fost unul dintre scriitorii care s-a apropiat extrem de mult de perfecțiune, de desăvârșire literară, cea care pare imposibil de obținut, dar care se conturează iminent în creația sa. Detașându-ne de termenii ce deseori i-au fost atribuiți, ca: postmodernism, poststructuralism, metaficțiune, ultraism etc., pătrundem în creația sa poetică, săvârșind o incursiune riscantă, dar deliberată, care ne oferă revelații în legătură cu estetica discretului, inteligența și pornirea lăuntrică, elemente care, de fapt, construiesc poemele de dragoste borgesiene. Ne dăm seama că formulele iubirii și ale eternității pot trece printr-o unică și memorabilă transformare în poezia autorului argentinian.

**Cuvinte-cheie:** obsesia borgesiană, filosofia matematică, poezia atemporală, viața onirică, timpul circular, sintaxa versului, muzicalitatea versului, iubirea-apogeu al existenței umane.

“El maestro Borges”, according to Ricardo Piglia, creator of a „conceptual literature” in the 20th century, was one of the writers who came extremely close to perfection, to literary excellence, the one that seems impossible to achieve, but which takes shape imminently in his creation. Detaching ourselves from the terms that have often been attributed to him such as: postmodernism, poststructuralism, metafiction, ultraism etc., we penetrate into his poetic creation, making a risky but deliberate incursion, which offers us revelations about the aesthetics of the discreet, the intelligence and the inner passion, elements which in fact, form the Borgesian poems of love. We realize that the formulas of love and eternity can undergo a unique and memorable transformation in the poetry of the Argentinian author.

**Key-words:** Borgesian obsession, mathematical philosophy, atemporal poetry, oneiric life, circular time, verse syntax, verse musicality, love as the climax of human existence.

În prelegerea sa televizată despre Jorge Luis Borges, scriitorul și criticul literar Ricardo Piglia aduce în atenția ascultătorului și cititorului o întrebare extrem de simplă și elementară probabil, dar care de multe ori ne scapă sau evităm să

ne-o punem pentru că circumstanțele culturale, sociale și ideologice, postulatele criticii literare au determinat deja lista de scriitori „buni” sau a celor care astăzi sunt considerați mari clasici, și deja nu ne oferim șansa să efectuăm o pauză meditativă, să reflectăm asupra unicității și adevăratelor particularități ale unui scriitor. Anume întrebarea enunțată de Ricardo Piglia la începutul lecției sale: “¿Porqué Borges es un buen escritor?”, ne determină să purcedem la o analiză mult mai profundă a creației sale, și după cum menționează criticul, să ne îndepărtăm oarecum de ceea ce se enunță de obicei: stereotipuri și versiuni rapide. Răspunsul de asemenea îl oferă criticul literar, afirmând că: „Borges a fost cel mai aproape de a deveni ceea ce într-adevăr își dorea să fie, a tot îndepărtat lucrurile și elementele care nu-i plăceau, rămânând cu niște texte care par uneori a fi un miracol”; acesta se referă în special la textele anilor '40 [1].

Însă aceste concluzii ne permitem să le atribum nu doar prozei, dar și poeziei scriitorului. Jorge Luis Borges în postură de poet ni se revelează într-un mod mult mai personal, pentru că este evident și bine-cunoscut faptul că poezia mereu este supusă unei analize mult mai riguroase decât romanul, pentru că lectorul are în față un text sintetizat, structurat, restrâns și niciun cuvânt nu pare complementar sau neimportant, spre deosebire de roman care implică și el o tehnică, o structură dar se fundamentează pe linii narative, desfășurarea unor multiple acțiuni, pe un text amplu, desfășurat. Jorge Luis Borges a valorificat proza în calitate de cititor, dar a și transmis ideea că poezia este una dintre exprimările esențiale ale ființei umane. “La poesía es entendida por Borges como Logos, razón, valor del conocimiento, donde se rescata el universo en sus formas esenciales”/ ”Borges consideră poezia drept Logos, rațiune, valoarea cunoașterii, unde se prezintă universul în formele sale esențiale”. [2, p. 4]:

*„Mirar el rio hecho de tiempo y agua  
Y recordar que el tiempo es otro rio  
Saber que nos perdemos como el rio  
Y que los rostros pasan como el agua.”*  
(*Arte poética*)

Totuși, în *Arte Poetica*, datorită simplității evidente, putem considera că motivele timpului circular, visului și infinitului se vor transfera cu mai mare intensitate în alte poeme, dar acesta totuși stabilește punctul de interes și determinativ al încercării noastre de a analiza creația poetică borgesiană. Ultimul vers al acestui catren ne sugerează succesiunea interminabilă a destinelor și timpul care le manevrează pe toate nepierzându-și esența. “En esta línea el autor recalca este sentido de mutabilidad que tiene el ser humano; alude a los recuerdos (...)”/ „În acest vers autorul evidențiază acest simț al mutabilității pe care-l are ființa umană, se referă la amintiri” [3, p. 410].



Pentru Borges este extrem de prețioasă magia care intervine în procesul de creație, *intuiția literară* este de fapt cea care determină săvârșirea scrierilor transcendente. “La magia de la palabra se asocia en su poética, como antes en la de Wordsworth o en la de Mallarmé, a un lenguaje original, iluminado y primitivo.”/ „Magia cuvântului în poetica sa se asociază, cum înainte se asocia cea a lui Wordsworth sau a lui Mallarmé, cu un limbaj original, iluminat, *primitiv*” [4, p. 589]. Cuvântul „primitiv” însă este încărcat de conotații nobile, precum afirma și Borges în prologul cărții sale de poezii “La rosa profunda”: “La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud”/ „Misiunea poetului ar fi să-i întoarcă cuvântului, măcar parțial, primitiva și acum ascunsă lui virtute” [Ibid.].

Astfel, elucidând într-un mod infim rolul cuvântului în poezia lui Borges, reușim să ne apropiem de poemele în care interpelează iubirea și infinitul și care au impulsat scrierea acestei relative căutări și observații. Poemul 1964 de Jorge Luis Borges reprezintă două sonete separate, această despărțire probabil, sau alcătuire a unei perechi, este sugestivă și simbolizează firul tematic al poeziei, și anume ruptura amoroasă. Despărțirea celor ce s-au iubit cândva, la Borges este construită prin intermediul unor simboluri și aluzii, așa cum se va vedea și în celelalte poeme, dar aici începem să simțim construcția ideatică care vizează iubirea și legătura acesteia cu inefabilul, cu cu fantasmagoricul, cu magicul. Luna-oglină a trecutului (“*Ya no compartirás la clara luna*”), grădina (“*ni los lentos jardines*”), cristalul (“*cristal de soledad, sol de agonías*”), totul face referință la o lume nouă și misterioasă pe care o vede cel ce iubește, iar pierderea obiectului dragostei supune această lume unei subversivități, unui pericol, probabil, unei distrugerii implacabile. (“*Ya no es mágico el mundo*”) și rămâne doar durerea, agonia, nici măcar memoria nu mai păstrează fiorul întâlnirilor. Atingerea și pasiunea în creația lui Borges sunt rareori abordate, dar când le observăm apariția, sunt de regulă proiectate foarte subtil și rafinat, iar acest poem în care vedem aluzia minimalistă la iubirea ca forță ce nu crează doar o legătură mentală, platonice, dar și fizică, trupească între cei doi îndrăgostiți, nu este o excepție (“*Adiós las mutuas manos y las sienas que acercaba el amor*”). Deja în acest poem ne dăm seama că iubirea derivă din infinit, și inevitabil acesta devine refugiul, scăparea, atunci când dragostea rănește destine. Aceste două concepte devin inseparabile în poezia lui Borges, iar în fața deznădejdiei puntea de trecere, salvarea, poate fi chiar moartea:

*“Una oscura maravilla nos acecha  
La muerte, este otro mar, esa otra flecha  
Que nos libra del sol y de la luna  
y del amor.”*

(1954)

Această intuiție literară la Jorge Luis Borges se transformă într-o intuiție metafizică atunci când iubirea este descrisă în opera sa. Acest răvășitor sentiment în creația lui Borges mereu a fost înnobilit de discreție, calitate care i-a fost atât de reprezentativă, însă această reținere, de fapt, revelează mult mai multe decât explicitul, care de multe ori presupune vulgaritate sau o abordare mediocră. Borges asociază centrul universului cu femeia iubită, cea din cauza căreia se succed toate, iar întâlnirea cu această femeie este apogeul și cea mai importantă întâlnire, a cărei realizare îl face să perceapă trecutul său și întreaga formare a lumii, enigmele orientale, războaiele, lacrima suferindului, doar ca pe scenarii prestabilite pentru acest eveniment. În poezia *Las causas*, Borges aparent încearcă să versifice întreaga istorie a omenirii cu ajutorul „enumerăției haotice” [5, p. 187]:

*“El ajedrez y el álgebra del persa  
Los rastros de las largas migraciones  
La conquista de reinos por la espada  
La brújula incesante. El mar abierto  
El eco del reloj en la memoria.”*  
(*Las causas*)

Poetul oferă, de fapt, o contratemă sau o temă iluzorie, în cel mai pozitiv caz, complementară alături de tema dragostei care se înfățișează în viața lui. Timpul circular al lui Borges ascunde iubirea drept o forță desprinsă din extraordinar, din absolut. Nu ne este accesibilă cauza facerii lumii, dar pentru Borges, împreunarea sacră a două mâini străine este singurul motiv plauzibil și coincidența explozivă care cutremură ordinea cosmică, stelară:

*„Las formas de la nube en el desierto  
Cada arabesco del calidoscopio  
Cada remordimiento y cada lágrima  
Se precisaron esas cosas  
para que nuestras manos se encontraran”*  
(*Las causas*)

Poemul care ne face să revenim la strofele inițiale, conturându-se mai puternic motivul „temei false” [5, p. 635] sau a lucrurilor ce determină scrierea versului, dar care într-un final sunt doar elemente decorative subordonate ce devin pale, insignifiante, comparate cu imaginea femeii, este sonetul *El enamorado*. Filosofia matematică, cea care vădește simbolurile și ecuațiile textual, este dublată în cazul lui Borges, atunci când scrie sonete, pentru că sonetul, prin definiție, implică un calcul prosodic superlativ, structura acestuia cheamă de obicei inevitabil poetul care urmărește să-și transforme sensibilitatea și

afecțiunile într-o compoziție riguroasă, o formă fixă, perfectă. Borges anulează de dragul femeii în poezie și valoarea de facto a unor elemente colosale în istoria omenirii ce se relaționează direct cu infintul ca: sistemul numeric, Persepolis și Roma, pictura lui Albrecht Dürer și altele ce sunt fundamentale pentru creația sa poetică, ca luna, nisipul, trandafirul. Pluralul substantivului „luna” de asemenea evocă ideea nemăsurabilului, sugerează că pot exista mai multe lumi, destine multiplicat:

*“Lunas, marfiles, instrumentos, rosas  
Lámparas, y la línea de Durero,  
las nueve cifras y el cambiante cero,  
debo fingir que existen esas cosas”.*  
(*El enamorado*)

Din nou survine această pasiune latentă, ascunsă, percepută intertextual pentru femeia adorată, cea care se situează deasupra tuturor lucrurilor și intervine în cadrele vieții materiale, empirice, asemenea unei halucinații persistente:

*“Debo fingir que hay otros. Es mentira  
Solo tú eres. Tú mi desventura  
y mi ventura, inagotable y pura.”*  
(*El enamorado*)

Absența femeii iubite poate cauza o durere absurd de puternică, una care se asociază cu pierzania, cu sufocarea simțurilor, cea care te trage înapoi în tenebrele pământului și ale apei:

*“En qué hondonada esconderé mi alma  
para que no vea tu ausencia  
que como un sol terrible, sin ocase,  
brilla definitiva y despiadada?”*  
(*Ausencia*)

Lipsa ei este asemenea mării ce nu îi cruță viața celui ce se îneacă.:

*“Tu ausencia me rodea  
como la cuerda a la garganta,  
el mar al que se hunde.”*

Într-un interviu oferit lui Antonio Carrizo în anul 1979 Borges afirma: “Todo lo que escribo es autobiográfico, corresponde a una experiencia, a una pasión

personal”, deci, versurile din *Ausencia* sunt marcate de un fatalism ce afectează profund cititorul, și pentru că sentimentul se află dincolo de text, dincolo de vers, dincolo de idee, este Borges, genial, modest și care trăiește chinurile iubirii prin sublimul întregii omeniri.

Regretul ființei umane în poezia lui Borges de asemenea merge mult mai departe decât meditația retrospectivă și se îndreaptă spre o viață trecută, spre lumea ce transcede epoci, dar și se referă la aspecte ce țin de orânduirea hazardului. În poezia *Lo perdido*, versul „Dónde estará mi vida, la que pudo/ haber sido y no fue,...”/„Unde este viața mea, cea care ar fi putut să fie și nu e”, impulsionează lectorul să-și resimtă regretele și să le anihileze, construindu-și o lume abstractă, întrebându-se: „ce ar fi fost dacă...?”. Borges stabilește acest fir meditativ, trecând prin trecutul ancestral persan sau norvegian, prin acel hazard care nu l-ar fi orbit, dar după toate acestea, pierzându-se în ruinele sale circulare ale indefinitului, revine și de astă dată la femeie, acea „tovarășă” ce străbate inclusiv și această lumea a abstractului, a uitării, a nesfârșitului. „Pienso también en esa compañera/que me esperaba y tal vez me espera.”/„Mă gândesc și la acea tovarășă/ care mă aștepta și poate încă mă așteaptă”. Natura poeziei lui Borges, de fapt, poate fi considerată una a plângerii, a oboselii, a extenuării, dar prin vers, el încearcă să își revitalizeze spiritul încă provocând realitatea absurdă și copleșitoare. “Como toda poesía alta, la suya puede ser “llamada, tentación o ayuda” (M. Wherli). Son sus poemas por naturaleza las esencias de sus insomnios, los concentrados de sus días filtrados hasta en sonetos y dísticos” [6, p. 640].

Enumărația haotică se referă de fapt la erudiția extraordinară (el gran acontecimiento de su vida fue la biblioteca de su padre/ marele eveniment al vieții sale a fost biblioteca tatălui său) pe care o poseda Borges, și care conturează structurile labirintice ale lumii, care, în ciuda extensiei lor, nu pot fi înțelese și parcurse în mod absolut. *Two English Poems*, sau cele „două poeme engleze” sunt dedicate unei, sau unor două femei, ale căror identitate a fost discutată de biografi și critici, în special pentru că Borges marca doar inițiale, care reprezentau constant un secret. Deci, din nou se remarcă recurența referințelor autobiografice (el pasado de sus antepasados/ trecutul strămoșilor săi), a anxietății, a dorului, a pasiunii timide, cvasi-reprimate, și a monologului interior, al căutării, al nopții, acele valuri ale întunericului care odată ce acaparează orașul-labirint, capturează și conștiința lui Borges și îl fac să se destăinuie cu delicatețe. Noaptea este profund personificată în primul poem, este acel portal care pare să te apropie cel mai mult și de lumesc și de sideral, pare să-ți ofere noi revelații și să-ți reînvie durerile ce în timpul zilei par vagi, ameliorate, și pare să-ți ofere plăceri și încântări, dar acestea sunt incomplete, amăgitoare, depărtate. “Aun cuando el yo poético vislumbra esas delicias, su integridad le es vedada, pues advierte en ellas una cara ininteligible” [7, p. 1].

*„Nights have a habit of mysterious gifts and refusals,  
of things half given away, half withheld,  
of joys with a dark hemisphere. Nights act  
that way I tell you”.*

*(Two English Poems)*

Însă, chiar dacă Borges este învăluit de o vagă speranță că „valul nopții” o ascunde pe femeia pe care o iubește, că poate acesta îi va reîntoarce licăritul zâmbetului ei, acel zâmbet autentic, al tristeții, el își dă seama de imposibilitatea acestei întâlniri, de neputința sa de a se lupta cu înstrăinarea și singurătatea, de a o regăsi pe iubită și de a o convinge să rămână. Atunci, în acest, al doilea poem în proză, survine faimoasa întrebare retorică: „What can I hold you with?” „¿ Con qué podré retenerte?”. Dincolo de un trecut ancestral deja menționat pe care îl invocă Borges, îi oferă un simbol al pactului etern dintre iubiți, o emblemă pentru el a infinitului: trandafirul, amintirea unui trandafir. „*I offer you the memory of a yellow rose seen at sunset, years before you were born.*” / „*Te ofrezco el recuerdo de una rosa amarilla vista al atardecer, antes de que tú nacieras.*” Trandafirul, după cum s-a menționat se întâlnește nu o dată în textele lui Borges, și chiar dacă pare un element trivial, ba chiar patetic, floarea pentru el este unul dintre acele apariții magice, o frântură a frumuseții, enigmei și nobleții ce aparțin unei alte lumi. Prin urmare, pare a fi o dovadă că acea lume, acel paradis există, chiar dacă pentru noi este iremediabil pierdut. Acestea se remarcă în mod special în eseu lui Jorge Luis Borges *La Flor de Coleridge*: „Coleridge (...) Dice literalmente: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces qué?”. No sé qué opinará mi lector de esa imaginación; yo la juzgo perfecta. (...); en el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos. Detrás de la invención de Coleridge está la general y antigua invención de las generaciones de amantes que pidieron como prenda una flor” [8, p. 639]. Borges depășește vădit în originalitate declarațiile celor care promet fericiri iluzorii și elogi neconținute. Cel ce iubește totuși posedă abilitatea analitică, nu venerază iubita nejustificat sau orbește. Borges readuce misterele iubirii în relația lor pierdută cu inteligența, spiritul de observație și sensibilitatea îndrăgostitului: ”I offer you explanations about yourself,/ theories about yourself, authentic and surprising news about yourself.” „Foamea inimii” rămâne a fi cea mai specială metaforă a acestor poeme, datorită acesteia probabil se iluminează faimosul concept de pasiune devoratoare. Borges nu oferă fericirea iluzorie și elogiile eterne, pacea și complăcerea, el își oferă autenticitatea, pe EL însuși, își oferă propria durere, confuzie, propriul calvar, ispitind iubita să-l îndrăgească oferindu-i întunericul

ademenitor. „*I can give you my loneliness, my darkness, the/ hunger of my heart; I am trying to bribe you/ with uncertainty, with danger, with defeat*”.

Poemul în proză, versul liber în cazul lui Borges, construiesc în mod automatizat și firesc o sintaxă care pare o melodie în ascendență, sentințe și versuri dure-roase împreunate în vederea frumuseții, emoției și adevărului. Prozodicul poeziei lui Borges depășește aspectul acustico-decorativ sau tehnic, el se stabilește datorită mecanismelor interioare ale autorului care nu se lasă manevrate de o etichetă anostă a construcției sau a unor accepții pur teoretice. În eseul său “La supersticiosa ética del lector” Jorge Luis Borges tratează stilul, esența operii și așteptările sau judecata cititorului: “La condición indigente de nuestras letras, su incapacidad de atraer, han producido una superstición del estilo no la eficacia o la ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis” [8, p. 202]. Această „inchiziție” eseistică include o părere esențială ce poate caracteriza cititorul contemporan, cel lipsit de simțire literară, de tandrețe, de receptivitate care să-l facă să trăiască, în primul rând, opera, poemul, în acest caz, nu să se arunce exclusiv în analize științifice, ce îl îndepărtează de integritatea textului, de emoția trepidantă, de ideea ce produce schimbări intelectuale, etice, morale. “Es decir, no se fijan en la eficacia del mecanismo, sino en la disposición de sus partes. Subordinan la emoción a la ética, a una etiqueta indiscutida más bien. Se ha generalizado tanto esa inhibición que ya no van quedando lectores, en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales” [Ibid.]. Prin urmare, această perspectivă ne poate oferi o mult mai personală interpretare a poemelor anterior menționate, și evident a poemului *El amenazado*, cel care conține unele dintre cele mai răvășitoare și prețioase versuri de dragoste pe care le-a scris Borges. În acest poem se remarcă în mod special un procedeu tipic borgesian, și anume pauza, sau liniștea, versul ne-spus. “Traspasa la famosa “frontera del silencio”, nos da la pausa cuando el tiempo se para- primer afán de la lírica - (...), eso es el hermetismo ya en decadencia, llega de vez en cuando a “la punta del no-dicho” [6, p. 640-641]. Viața se revarsă în vis, iar visul afectează realitatea, vigilența, echilibrul, deseori acest vertigo al iubirii le confundă pe toate, astfel iubirea amenință, subjugă, ființa umană se află incapabilă de a fugi, de a se ascunde de ea:

*”Es el amor. Tendré que ocultarme o huir.  
Crecen los muros de su cárcel, como en un sueño atroz.”  
(El amenazado)*

Din nou, „inventarierea” borgesiană a vieții readuce în vizorul cititorului ideea infinitului, succesiunii lucrurilor și evenimentelor, construind o laconică panoramă a lumii, acel maiestuos și tainic spectacol al lumii, dar a cărui însemnătate o reduce la inutilitate din cauza femeii:

*“De que me servirán mis talismanes: el ejercicio de las letras,  
la vaga erudición, el aprendizaje de las palabras que usó el áspero Norte para  
cantar sus mares y sus espadas,  
la serena amistad, las galerías de la biblioteca, las cosas comunes”.*

Însă de această dată se produce o detașare și de realitate: conștient provocând o adevărată fulminatie în axa temporală, în modul firesc al măsurării timpului, Borges recunoaște doar două axe temporale: absența femeii iubite și prezența ei. *“Estar contigo o no estar contigo es la medida de mi tiempo.”* Borges știe că este doar dragostea, ea este forța extraordinară, cu mitologiile sale innumerabile, dintr-o lume nemărginită, de o intensitate incalculabilă, și care se apropie tot mai mult, pătrunde și fantastical, și inconștientul, iar numele unei femei devine sentința și condamnarea, devine simbol al vulnerabilității, al dorului, al eternului supliciu.

*“El nombre de una mujer me delata.  
Me duele una mujer en todo el cuerpo”.*  
(*El amenazado*)

Două mari mistere ale Universului: iubirea și infintul, care, de fapt, prin definiție sunt intangibile, ale căror orânduri nu sunt accesibile gândirii raționale extrem de pragmatice și simpliste, au reprezentat două elemente ale unei sincronii, unei coexistențe supranaturale, minunate în creația poetică a lui Jorge Luis Borges. Fervoarea, rafinamentul și frânturile enciclopedice au învăluit inclusiv această tematică, a cărei analiză în continuare pare a fi imposibilă, chiar dacă ocazional se încearcă a elucida fragmente aspectuale, variate subtilități ale scrierii codificate, cuprinsă și apărută, în primul rând, datorită viziunilor și, în mod particular, obsesiilor borgesiene. Aceste poeme reușesc să trezească acel sentiment, să provoace acea tresărire a ființei umane care încă prin, și pentru literatură, mai caută uneori răspunsuri, adevăruri, străluciri, îndemnuri, consolări, lumi vrăjite, frumoase și nobile realități. Din versul lui Borges pare să se desprindă axioma iubirii și eternității, acestea două fiind o singură entitate, două forțe între care se stabilește simultan și ierarhia, și egalitatea, și superioritatea, și inferioritatea. Se apropie și se distanțează, dar niciodată nu se rupe firul astral, cosmogonic care le leagă, a cărui origine mereu va rămâne o taină.

### **Referințe bibliografice:**

1. CentroCulturalKirchner. *Borges, por Piglia-Clase 1-07-09-13 (1 de 3)* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=pKW70kGH\\_6I](https://www.youtube.com/watch?v=pKW70kGH_6I) (Accesat: 2 aprilie 2023)



2. Salgado L. C., *Una aproximación al poema "Arte Poética" de Jorge Luis Borges*. e-Ciencias de la Información. 2013, p. 1-8.
3. Fallas, Selene. *El arte de la poética (Borges: verso a verso)*. Desde el Sur, 2016, vol. 8, no 2, p. 407-414.
4. Torremocha, María Victoria Utrera. *Jorge Luis Borges y las analogías rítmicas: los poemas en prosa de «El hacedor»*. Castilla: Estudios de Literatura, 2022, Nr. 13, p. 582-611.
5. Ruiz Martínez, José Manuel. et al. *El poema en prosa en Jorge Luis Borges. Una propuesta de poética implícita*. Universidad de Granada, España, 2020.
6. Niedermayer, Franz. *Constantes en la poesía lírica de JL Borges*. En "Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas". El Colegio de México, 1970. p. 633-641.
7. Ortiz-Díaz, Jesús E., Machado, Antonio. "Two English Poems" o el minotauro en el laberinto. En: Ciber Letras: revista de crítica literaria y de cultura, 2009, no 22, p. 7.
8. BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas (1923-1972)*, ed. by Carlos V. Frías, Emecé, Buenos Aires, 1974. Disponibil: <https://literaturaargentina1unrn.files.wordpress.com/2012/04/borges-jorge-luis-obras-completas.pdf> (accesat: 2 aprilie 2023)

**50 DE ANI LA USM:  
SERGIU PAVLICENCO**

*CONFERINȚĂ ȘTIINȚIFICĂ NAȚIONALĂ*

**Chișinău, 7 aprilie 2023**

---

Asistență computerizată – *Maria Bondari*

Bun de tipar 2023. Formatul 70x100 <sup>1</sup>/<sub>12</sub>.  
Coli de tipar 21,5. Coli editoriale 17,3.  
Comanda 1 sp. Tirajul 30 ex.

Centrul Editorial-Poligrafic al USM  
str. Al. Mateevici, 60, Chișinău, MD 2009